Geschichte des neueren Dramas

Wilhelm Michael Anton Creizenach, Paul Otto

WILHELM CREIZENACH,

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS.

DRITTER BAND.

GESCHICHTE

DES

NEUEREN DRAMAS

VON

WILHELM CREIZENACH,
PROFESSOR DER DEUTSCHEN SPRACHE UND LITTERATUR
AN DER UNIVERSITÄT KRAKAU.

DRITTER BAND.

RENAISSANCE UND REFORMATION.

ZWEITER THEIL.

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER.
1903.

Vorwort.

Aus Anlafs dieses dritten Bandes habe ich nur noch weniges zu bemerken. Da Herr Dr. Reinhold verhindert war, den Index auszuarbeiten, hat Herr Dr. Paul Otto in Berlin diese Mühewaltung freundlichst übernommen. Dafs er bei seiner Arbeit mit grofser Sorgfalt alle Einzelheiten berücksichtigte, wird den Benutzern dieses Buches gewifs sehr willkommen sein, doch ist dadurch der Umfang des Index so sehr angeschwollen, dafs er nicht als Anhang zum vorliegenden Band, sondern als besonderes Heft in einigen Wochen ausgegeben werden soll. Den vierten Band, in dessen Mittelpunkt Shakespeare stehen wird, hoffe ich in drei bis vier Jahren meinen Lesern vorzulegen.

Am 28. November 1902.

Wilhelm Creizenach.

Inhalt.

Fünftes Buch.

Frankreich.

Seite 1—95.

Sechstes Buch.

Spanien.

Seite 96—180.

Siebentes Buch.

Portugal.

Seite 181—225.

Achtes Buch.

Deutschland.

S. 225—445.

Neuntes Buch.

Die Niederlande.

Seite 446—494.

Zehntes Buch.

England.

Seite 495—578.

Fünftes Buch.

Frankreich.[1]

In Frankreich, wo die Einflüsse der Renaissancekultur unter der Regierung Franz I. (1515—47) mehr und mehr in Kunst und Dichtung hervortraten, wurden doch die volkstümlichen mittelalterlichen dramatischen Gattungen zunächst weiter in der früheren Art gepflegt.[2] Die Nachrichten über Mysterienaufführungen sind sehr zahlreich. Im Vordergrund steht natürlich die Passion (ca. 20 Aufführungen), daneben finden wir die Mysterien von den Aposteln, von der Rache des Heilands, vom neuen Testament; in manchen Fällen läfst es sich feststellen, in anderen mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit vermuten, dafs hier die Texte aus dem späteren Mittelalter zu Grunde lagen, deren buntscheckiger und abenteuerlicher Inhalt dem Geschmack der Zeit so sehr entsprach. Indessen wurde die Abtrennung von Episoden aus den gröfseren Cyklen, wie sie schon im späteren Mittelalter vorkam, jetzt immer häufiger: Joseph in Ägypten, das Opfer Isaaks, Hiob, Magdalena[3] u. a. werden wiederholt als Titel dramatischer Aufführ-

1) Hinsichtlich der bibliographischen Angaben über das Drama des volkstümlichen Stils mufs auch in diesem Abschnitt ein für allemal auf die wertvollen Publikationen Petit de Jullevilles verwiesen werden (vgl. die Erklärung der abgekürzten Citate). In den Mystères 2, 180ff. eine Table des représentations.

2) S. o. 2, 59.

3) Im Mémorial d'Aix 1869 n° 36 hat Sabatier einen in Auriol bei Marseille 1534 in provenzalischer Sprache verfafsten Kontrakt mitgeteilt, in welchem sich einige dortige Einwohner zur Übernahme bestimmter Rollen in dem „bon juec“ von der Bekehrung Maria Magdalenas verpflichten. Es war dies wohl eine Bearbeitung der betreffenden Scenen aus dem Mysterium des Jean Michel, wie der Name einer der auftretenden Personen „Pasiphae“ vermuten läfst.

rungen erwähnt[1], einmal (Rouen 1530) hat man sogar die Geschichte des Verräters Judas in einem besonderen Drama dargestellt. Ebenso bestand die alte Vorliebe für den dramatischen Kultus der Lokalheiligen weiter fort und es begegnen uns auch manche von den Mirakeln, die wir schon aus früherer Zeit kennen, z. B. die Hostienmirakel und die Geschichten von Theophilus und von dem Ritter, der seine Frau dem Teufel überantwortete. Die lange Dauer der Spiele, die aufgewendeten stattlichen Summen, die umfassende und eingehende Fürsorge der geistlichen und weltlichen Behörden: das alles beweist, dafs man fortfuhr, eine solche Aufführung als ein frommes Werk zu betrachten, das einer Stadt zur Ehre gereichte; bei der Aufführung eines Legendendramas in Valence 1524 wird ausdrücklich die Absicht hervorgehoben, die Stadt vor Pestilenz und anderem Unglück zu bewahren. In den Provinzstädten sehen wir wiederholt die angesehensten Männer ihr Interesse für die Mysterienaufführungen an den Tag legen und das glänzende Lob, das von einem gelehrten Berichterstatter der Darstellerin der Jungfrau Maria in Grenoble 1535 gespendet wird, beweist zugleich, dafs man dort die Mitwirkung der Frauen zunächst noch als etwas durchaus Unanstöfsiges betrachtete. Der Ausstattungsluxus scheint immer weiter um sich gegriffen zu haben; in den Aufführungsberichten stehen die glänzenden Kostüme und die kunstreichen Maschinerien im Vordergrund. Besonders charakteristisch sind die Berichte über die Passionsaufführung in Limoges 1521, wo die anwesenden Gäste aus Paris, Bordeaux und Lyon versicherten, noch niemals etwas so Prächtiges gesehen zu haben, ferner über die Darstellung des Apostelmysteriums im alten Amphitheater zu

1) Auch Aufführungen der Geistlichen in den Kirchen nach der ältesten Art kommen noch vor; vgl. z. B. das Emausspiel in Douai 1548. Im liber Synodalis episcopatus Sagiensis (Sées), correctus et emendatus Anno Domini 1524 (vgl. Bessin, Concilia Rotomagensis provinciae, Rouen 1717, II, 433) heifst es: Item inhibemus atque prohibemus sub poena excommunicationis consuetudines quarundam Ecclesiarum observare, in quibus tempore Epistolae aut Evangelii aliqui ludi, comoediae sive miracula aliquorum Sanctorum, verbis latinis aut maternis recitari consueverunt, sed easdem consuetudines tanquam impeditivas divini servitii reprobamus ac vituperamus. — Über Aufführungen kleinerer geistlicher Spiele durch Berufscomödianten s. u.

Bourges, wo das erhaltene Verzeichnis der „fainctes“ uns überblicken läfst, was für staunenerregende Kunststücke bei Vorführung der Pracht des Kaisers Caligula, der Wunderthaten und Martern der Apostel und der teuflischen Künste des Simon Magus in Bewegung gesetzt wurden: Donnerschläge, Flugmaschinen, Beleuchtungseffekte, feuerspeiende Schlangen und Drachen; von der Passionsaufführung in Valenciennes 1547 rühmt ein Berichterstatter, es sei alles so kunstvoll insceniert gewesen, dafs man es für Zauberei hätte halten können. Und als bei einer Passionsaufführung in Poitiers 1534 die Maschinerien nicht ganz richtig funktionierten, meinte der alte Bouchet, das sei vielleicht eine göttliche Fügung gewesen, damit der fromme Zweck der Aufführung nicht durch eitle Ruhmsucht beeinträchtigt werde. In den Grundzügen der scenischen Einrichtung hielt man sich, wie es scheint, an die frühere Art, nur dafs wir jetzt öfter von Aufführungen in geschlossenen Räumen hören. Die Pariser Passionsbrüderschaft spielte in einem Saal des Dreieinigkeitsspitals; in Lyon 1538 und in Meaux 1547 wurden besondere Gebäude für Mysterienaufführungen errichtet.

Auch der litterarische Charakter der Texte ist, nach den erhaltenen Stücken zu schliefsen, im wesentlichen der gleiche geblieben, obwohl die Mysteriendichter, dem Geiste der neuen Zeit entsprechend, sich jetzt ausdrücklich zu erkennen geben; es sind aus dem 16. Jahrhundert keine anonymen Mysterientexte erhalten. In erster Linie der Zeitfolge und der persönlichen Bedeutung nach mufs Pierre Gringoire genannt werden, der für die Zunft der Maurer in Paris ein Spiel von ihrem Schutzpatron, dem heiligen Ludwig, dichtete. Es zerfällt in neun Teile (Livres), die, wie sich bei einigen darunter aus den Schlufsworten ergiebt, zur Aufführung in jährlichen Zwischenräumen bestimmt waren — offenbar jedesmal am Tage des Heiligen, 25. August —, eine eigentümliche Art der Einteilung, für die indes schon aus dem Mittelalter Beispiele bekannt sind.[1] So hat sich die Aufführung höchst wahrscheinlich von den letzten Jahren der Herrschaft Ludwigs XII. bis in die ersten seines Nachfolgers hingezogen und die Vermutung hat manches

1) S. o. 1, 165.

für sich, dafs die Verherrlichung des heiligen Ludwig zum Teil auch eine Huldigung für seinen Namensvetter Ludwig XII. sein sollte, dessen Politik Gringoire in seiner berühmtesten Dichtung, der Sotie von 1512, so nachdrücklich vertreten hatte.[1] Doch zeigt sich Gringoire in seinem Mysterium nicht von einer so originellen Seite; er bewegt sich in den ausgetretenen Geleisen des hergebrachten Stils, auch wenn er hochdramatische Situationen darzustellen hat, z. B. wie die Gattin des aufrührerischen Grafen de la Marche ihren Sekretär anstiftet, den König zu vergiften und wie dieser verbrecherische Plan entdeckt wird. Aber er vermeidet die geschmacklosen Wort- und Reimkünsteleien der Rhétoriciens und wird an manchen Stellen ebenso wie der Dichter des älteren Mysteriums vom heiligen Ludwig durch den religiös-patriotischen Stoff getragen und gehoben. Während jedoch im früheren Mysterium der heilige König vor allem als Kreuzfahrer gefeiert wird, entspricht es durchaus der politischen Stellung Gringoires, dafs er mit besonderer Vorliebe bei dem freundlichen Verhältnis des Königs zum Bürgertum und bei seiner strengen Rechtspflege verweilt. Aber auch die beiden Kreuzzüge des heiligen Ludwig hat er auf der Bühne dargestellt; grofsen Beifall erwarb er hier ohne Zweifel durch die Vorführung einer grotesken Wundergeschichte: In Iconium wird ein Kreuz aufgerichtet, ein dressierter Bär führt einen Tanz in der Nähe dieses Kreuzes auf, besudelt es und stürzt sogleich tot zur Erde; die gleiche Strafe trifft bald darauf einen Muselmann, der sich in derselben Weise am Kreuze vergeht. Wie in dem früheren Ludwigsmysterium, so werden auch hier zum Schlufs einige Mirakel dramatisch dargestellt, die der Heilige nach seinem Tode verrichtete; sie füllen den ganzen neunten und letzten Abschnitt. Doch hat Gringoire andere Wundergeschichten vorgeführt; eine ist in offenbarem Hinblick auf die Zuschauer aus der Maurerzunft gewählt, wie nämlich ein Maurer und ein Zimmermann bei einem Bau in einer Grube von der herabstürzenden Erde bedeckt, aber von dem

1) Vgl. Petit de Julleville (Mystères I, 332 f.), dessen Datierungsversuch mir überzeugender erscheint als diejenigen Chassangs (Eberts Jahrbuch 3, 327 ff.) und Picots (Pierre Gringoire et les comédiens italiens, Paris 1878).

Heiligen auf wunderbare Weise so lange am Leben erhalten werden, bis die Erde weggeräumt ist. Während man an einem Ende des Schauplatzes die Erde wegschaufelt, wird dem mittelalterlichen Inscenierungssystem entsprechend die Zeit damit ausgefüllt, dafs am anderen Ende durch Anrufung des Heiligen ein anderes Wunder, die Heilung eines Kranken, sich vollzieht. Eine Eigentümlichkeit dieses Mysteriums ist es aber, dafs niemals Himmel und Hölle in die Handlung eingreifen; eine um so wichtigere Rolle spielen aber die Allegorien, die sonst nicht allzu häufig in den Mysterien auftreten. Den König umgeben die allegorischen Gestalten des Bon Conseil, der Eglise und die Vertreter der zwei getreuen Stände Chevalerie und Populaire; letzterer ist noch zuletzt behilflich, die verschütteten Handwerksleute auszugraben. Als grimmigster Feind Ludwigs erscheint Outrage, der dem höchst ungünstig geschilderten Kaiser Friedrich II. in allen seinen Plänen gegen Frankreich und gegen die Kirche beisteht und auch beim Kreuzzug im Verein mit Loy Payenne den König befehdet. Möglicherweise ist das Fehlen des Himmels und der Hölle dadurch zu erklären, dafs die Vorstellungen in einem beschränkten Raume stattfanden, auch sind die einzelnen Teile von sehr geringem Umfang (ca. 750 Verse).

Das viertägige Mysterium vom heiligen Christoph — aufgeführt in Grenoble 1527, gedruckt 1530 — von Maitre Chevalet bewegt sich gleichfalls durchaus in dem spätmittelalterlichen Stil, doch ist es eins der eigentümlichsten Werke dieses Stils, der gerade für diese Legende besonders geeignet war. Mit entschiedenem Erfolg ist hier die eigentümlich romantische Verbindung des Phantastisch-Abenteuerlichen mit der komisch-realistischen Darstellung der niederen Volksklassen durchgeführt; es entwickelt sich ein buntes Treiben, das auch noch heutzutage den Leser anzuziehen vermag, und man begreift wohl, dafs dem Verfasser auf dem Titelblatt das Lob eines „souverain maistre en telle compositure“ gespendet wird. Die Legende von dem Riesen Reprobus, der nur dem Gröfsten und Mächtigsten dienen will, bis er nach allerlei Wechselfällen in Christus seinen endgültigen Herrn findet, giebt zur Vorführung mannigfaltiger Scenen Anlafs, während natürlich bei der Vor-

führung des lang hingezogenen Martyriums sich die Situationen wiederholen, an die man in dieser Litteratur bis zum Überdrufs gewöhnt ist. Durch originelle Behandlung ist jedoch eine Scene ausgezeichnet, wie nämlich vom heidnischen König Danus dem gefangenen Riesen zwei Buhlerinnen geschickt werden, um ihn zu verführen, doch bekehrt er sie zum Christentum und sie erleiden den Märtyrertod. Mit der Märtyrergeschichte ist eine grofse Staatsaktion verbunden, die sich zwischen Diokletian und seinen Vasallen auf dem weiten Schauplatz abspielt, mit Schlachten, Kanonendonner und feierlichen Opferfesten, bei denen der heidnische Priester Antropatos mit seinem Clerk Ysengrin in Thätigkeit tritt. Dazwischen ergehen sich komische Figuren in breit ausgeführten Scenen: ein Quacksalber, ein Bauer mit seinem bösen Weib, zwei verlumpte Soldaten, die sich gegen Anfang des Stücks mit prahlerischen Herausforderungen entgegentreten, sich aber dann als alte Freunde erkennen, ferner ein Narr, der es dem Heiligen nachthun will und seine Frau auf den Schultern durch den Flufs trägt, sie aber plötzlich ins Wasser fallen läfst. Unter den komischen Scenen befindet sich auch eine, wo Sünder verschiedener Art der Reihe nach in die Hölle geschleppt werden; dieses in den deutschen Spielen des Mittelalters so beliebte Motiv ist also auch in Frankreich nachweisbar, ein neuer Grund dafür, die Entstehung des Motivs im mittelalterlich-lateinischen Drama zu suchen (s. o. 1, 360).

Ein anderes Legendendrama, in welchem, wie es scheint, der volkstümliche und farbenreiche mittelalterliche Stil gleichfalls in wirkungsvoller Weise zur Geltung kam, ist leider verloren gegangen. Es ist dies das Mysterium vom heiligen Maxentius von dem Bretonen Nicolas Galiczon, einem Klostergeistlichen, der wohl als der erste unter seinen Landsleuten sich für ein solches Werk der französischen Sprache bediente. Es wurde 1548 aufgeführt, aber wir besitzen es blofs noch in einer Inhaltsangabe aus dem 17. Jahrhundert.[1] Die Geschichte des Heiligen, seines frommen Lebens und seiner Wunderthaten

1) Mitgeteilt von Ropartz in den Mélanges historiques etc. des bibliophiles Bretons (1878) 1, 51 ff.

ist mit allerlei Scenen aus dem Volksleben durchzogen, so z. B. wenn die Landleute über trockene Witterung klagen und dann dem Heiligen, der ihnen auf wunderbare Weise Regen bringt, ihren Dank abstatten, oder wenn der Heilige eine Gruppe von fröhlich ausgelassenen jungen Leuten, die am Sonntag im Freien tanzen, auf die Gottlosigkeit ihres Benehmens hinweist. Öfters treten auch allegorische Personen auf, so wird Maxentius von Bon Conseil ermahnt, sein Vermögen der Bonne Foy zu übergeben, damit sie es unter die Armen verteile, und Bonne Foy weist einen wohlhabenden Mann zurück, der sich mifsbräuchlich einen Teil der Beute aneignen möchte. Daneben sind die Teufelsscenen sehr ausgedehnt; die Teufel beraten wiederholt, wie sie dem Heiligen beikommen könnten, der ihnen das Leben so sauer macht. Aufserdem wollen sie nach einer Schlacht zwischen Gothen und Franken — denn auch hier ist eine Staatsaktion in die Legende verflochten — sich einige Seelen aneignen, die ihnen die Engel streitig machen, und es entsteht ein grofser Prozefs vor Gottes Thron. Der Teufel Belial produziert ein Buch, in welchem die Sünden der Verstorbenen niedergeschrieben wurden, aber da zeigt sich, dafs die Schrift ausgewischt ist; die Gefallenen haben noch im letzten Augenblick ihre Sünden bereut.

Bei weitem nicht so originell ist dieser spätmittelalterliche Stil gehandhabt in Choquets Mysterium von der Apokalypse, das 1541 als Anhang zu einer Ausgabe des Apostelmysteriums im Druck erschienen ist. Er stellt dar, wie Johannes von Domitian nach Pathmos verbannt wird und was er dort für Visionen hat, diese Visionen wurden offenbar in lebenden Bildern vorgeführt, während Johannes sie mit Worten schilderte. Zwischen den Visionen wird ähnlich wie in dem Mysterium von der Rache des Heilands ein Stück römische Kaisergeschichte vorgeführt; monströse Greuelthaten Domitians, dessen Ermordung durch Verschworene und die Thronbesteigung des Kaisers Nerva, der den Evangelisten aus seiner Verbannung befreit. Auch die Leute aus dem Volk, die Henker und die Matrosen, die in einer der beliebten Schiffahrtsscenen auftreten, sind nicht sonderlich originell. Dagegen findet sich ein sehr glücklich erfundener Zug in der Charakteristik der drei Senatoren Polipison, Parthemius und Patroklus, die zu Anfang des Stückes

den neuen Kaiser Domitian mit schmeichlerischen Worten begrüfsen und ihn in seiner Geistesrichtung bestärken, und nachher beim Regierungsantritt Nervas zum Teil mit Wiederholung derselben Worte dem Kaiser ihre Ergebenheit ausdrücken und sich in den neuen Kurs fügen. Hier mufs man anerkennen, dafs der Dichter in einem glücklichen Augenblick über sich selbst hinausgewachsen ist, und braucht nicht mit Sainte Beuve[1] anzunehmen, dafs der gute Mann sich nichts Böses dabei dachte.

Nicolas Loupvent, Benediktinerprior in Saint-Mihiel in Lothringen, Verfasser einer Reisebeschreibung ins heilige Land, dichtete auch ein Mysterium vom heiligen Papst Stephan, das, wie es scheint, ein Jahr nach Franz' I. Tode (also i. J. 1548) aufgeführt wurde. Nach den gedruckten Proben und Auszügen zu schliefsen[2], ist es durchaus nach der Schablone der spätmittelalterlichen Spiele verfafst, mit langgedehnten Marterscenen, rohen Späfsen der Henkersknechte (tyrans), Aufnahme der Seele des Märtyrers ins Paradies und Höllenfahrt des grausamen Kaisers Valerian. Doch bot die Legende auch eine Begebenheit von nicht zu verderbender dramatischer Wirkung, wie nämlich der Spion Trognard, unter dem Vorgeben, er wolle den christlichen Glauben annehmen, sich bei den Christen einschleicht und sie dann der Behörde denunciert.

Ebenso dürftig und unselbständig sind, wie es scheint, auch die zwölf Marienmirakel, die von Jean Louvet für eine Pariser Brüderschaft, die Confrérie de Notre Dame de Liesse, gedichtet und von 1536—50 aufgeführt wurden[3]; in einem dreitägigen Mysterium, in welchem ein Dominikaner Claude Doleson ca. 1518 die Geschichte des wunderthätigen schwarzen Marienbildes von Le Puy darstellte, scheinen die Scenen, in welchen die Bauern der Gegend ihre heimische Mundart reden,

1) Tableau de la poésie française au XVI. siècle S. 254 der Auflage von 1838; vgl. Petit, Mystères 1, 9.

2) Précis des travaux de la société royale etc. de Nancy de 1828—32. Nancy 1835 S. 238 ff. Eine Beschreibung der Handschrift bei Picot, Catalogue de la bibliothèque Rothschild II. n° 1077.

3) Vgl. Lohmann, Untersuchungen über Jean Louvets 12 Mysterien. Diss. Greifswald 1900.

interessanter als der in schlechtem Französisch geschriebene ernste Teil.

Wenn also schon auf dem Gebiete des Legendendramas nicht viele neue Denkmäler aus dieser Zeit vorhanden sind, so ist dieses noch weniger im Weihnachts- und Ostercyklus der Fall, wo die vorhandenen Werke aus dem Mittelalter vollkommen ausreichten. Doch hat ein Valet de chambre Königs Franz I., Eloy Du Mont, ca. 1530 ein neues Auferstehungsmysterium dichten zu sollen geglaubt; er behandelt in 4000 Versen denjenigen Teil des Passionsdramas, der auch meist in den mittelalterlichen Mysterien etwas langweilig und schleppend geraten ist; in der Scene, wo Kaiphas und die Pharisäer das Schweigen der Grabeswächter erkaufen, hat Petit de Julleville eine hübsche Digression über die Allmacht des Geldes mit Recht hervorgehoben. Zum Weihnachtscyklus gehört das handschriftlich erhaltene Dreikönigsspiel eines Pariser Bazochiens, der sich als Dichter mit dem Namen Jean d'Abundance bezeichnete und uns noch öfters begegnen wird[1], ferner ein kleines Hirtenspiel (gedruckt 1539) von dem gelehrten Barthelemy Aneau, der, wie es scheint, hier seinen humanistischen Charakter gänzlich verleugnet. Aufserdem gehören hierher noch vier als „Comédies“ bezeichnete kleine Dramen der Königin Margareta von Navarra, die zusammen etwa 4500 Verse umfassen und die Geburt, die Anbetung der drei Könige, den bethlehemitschen Kindermord und die heilige Familie in der Wüste vorführen. Wir haben hier wieder ein Beispiel, dafs eine geistig hervorragende Persönlichkeit bei Dichtung eines geistlichen Dramas ihren selbständigen Charakter verliert und sich in den ausgetretenen Geleisen bewegt. Die Hirtenscenen haben hier, wie so häufig, etwas Süfsliches und Spielendes, die Klagen Rahels und andere lyrische Partien in künstlichen Versmaafsen sind übermäfsig gedehnt. In manchen Scenen sucht die Dichterin ohne besonderes Glück eigene Wege einzuschlagen, vor allem indem sie neue Allegorien einführt, so wird z. B. Maria in der Wüste von Contemplation, Mémoire und Consolation besucht und In-

---

1) Über Jean d'Abundance vgl. Petit, Mystères 1, 337 und Répertoire S. 95; über Aneau vgl. Haag, La France protestante s. v.

telligence divine steigt hernieder, um die heidnischen Völker zu erleuchten. Bei alledem bricht jedoch der eigentümliche Geist der Dichterin in ein paar schönen Einzelheiten hervor, besonders in einem Gebet Marias, sowie in den Worten, die der König Melchior an die allegorische Gestalt der Tribulation richtet.[1]

Neue grosfe Passionstexte wurden, wie es scheint, nicht mehr gedichtet; man hat sich offenbar mit neuen Redaktionen der alten Texte, vor allem des Grebanschen und des Michelschen begnügt. Solche Redaktoren (facteurs), die die Texte den lokalen Bedürfnissen anpafsten und zugleich auch die Aufführungen leiteten, waren sehr geschätzte Persönlichkeiten, so liefsen die von Saumur 1534 einen Facteur von Rouen kommen, auch Jean Bouchet in Poitiers, ein altfränkischer Poet, der sich in seiner Stadt und den umliegenden Provinzen eines grofsen Rufes erfreute, hat 1535 denen von Issoudun einen revidierten Text, begleitet mit allerlei nützlichen Ratschlägen, übersandt. Der Redaktor des Valencienner Passionstextes von 1547 benutzte in der ausgiebigsten Weise die alten Dichtungen von Greban und Jean Michel, trotzdem galt er bei seinen Mitbürgern als „fabricateur selon le arth de rethorique de la plus grande partye du jeu“.

Man sieht aus dem allen, dafs das religiöse Drama vorerst vom Geiste der Renaissance unberührt blieb. Spuren dieses Geistes zeigen sich zunächst nur in ein paar Äufserlichkeiten, wie z. B. dafs mitunter die Ausdrücke Comédie oder Tragédie als Titelbezeichnung vorkommen. Bei der Inscenierung hat man zwar an dem mittelalterlichen System der loci festgehalten[2], jedoch liefs man vermutlich die künstlerischen Effektmittel der Renaissance nicht unverwertet. Auf der Abbildung der glänzend ausgesttateten Passionsbühne von Valenciennes

1) Tes motz sont durs, ta parole est rebelle
l'œil de l'esprit pourtant te treuve belle.

Diese und andere schöne Worte inmitten der „stérile abondance“ dieses Weihnachtsspiels hat bereits Sepet S. 364 ff. treffend hervorgehoben.

2) Bouchet, Petit, 2, 140, nennt sie „herberges“ und empfiehlt, sie „distinctement“ und übersichtlich anzuordnen.

1547[1] erkennt man deutlich, wie die einzelnen Standorte mit Kuppeln, Säulenstellungen und Gesimsen im Renaissancegeschmack verziert sind; die amphitheatralische Form, die man mitunter dem Schauplatz gab (s. o. 1, 168), ist wohl gleichfalls durch die Erinnerung an das klassische Altertum beeinflufst. Auch dürfen wir nicht vergessen, dafs die humanistisch Gebildeten den Gegensatz gegen die mittelalterliche Kunstübung zunächst nicht schroff hervorkehrten; so gaben die Mysterienaufführungen in Autun und in Bourges 1536 zu lateinischen Gedichten im neuen Stil Anlafs und die Ausgabe von Chevalets S. Christoph hat ein guter Freund mit einigen freilich recht unbeholfenen lateinischen Versen in humanistischer Manier begleitet.

Vom Einflufs der grofsen kirchlichen Bewegung hielten sich die Mysterien im wesentlichen frei. Während die Kunstform der Moralität sehr bald von beiden Parteien im Dienst der kirchlichen Polemik verwendet wurde, blieben die grofsen Dramen aus der heiligen Geschichte, deren Aufführungen den Charakter von öffentlichen Ereignissen unter behördlicher Kontrolle bewahrten, durchaus auf dem Standpunkt der mittelalterlichen Kirche stehen, mitunter tritt sogar bei den Aufführungen die ausdrückliche Absicht hervor, für den alten Glauben Zeugnis abzulegen. Vielleicht war dies schon 1521 in Limoges der Fall, wo nach den Konsularregistern ein Passionsspiel veranstaltet wurde „pour augmenter la foy catholique“. Ebenso wird berichtet, dafs man seit 1544 in Béthune eine ganz besondere Sorgfalt auf die Frohnleichnamsspiele verwandte, um dadurch den neuen Ketzereien wirksam entgegenzutreten.[2] Eine ähnliche Tendenz verrät Eloy du Mont, wenn er in dem Widmungsgedicht vor seinem Auferstehungsspiel den König Franz zu rücksichtsloser Strenge gegen die bösen Ketzer ermuntert[3],

1) Eine Nachbildung in Petit de Jullevilles Histoire de la langue et de la littérature française 2, 416.

2) Vgl. A. de la Fons-Mélicocq, Les artistes et les ouvriers du Nord de la France. Béthune 1848 S. 233.

3) Bibl. nat. ms. fr. 2338:

> Plusieurs paiz et nations infaictes
> sont grandement de menteurs hereticques
> de bon vouloir et bon savoir ethicques

[Forts. S. 12]

und auch in der gereimten Proklamation, die im Dezember 1540 in Paris der Aufführung des Apostelmysteriums voranging, erhalten die Lutheraner einen kräftigen Seitenhieb. Nur in dem Weihnachtscyklus der Margareta von Navarra sind neben den unzweifelhaften Entlehnungen aus der legendarischen Überlieferung doch auch einzelne Stellen bemerkbar, wo die selbständigen Anschauungen der Verfasserin unwillkürlich sich verraten.[1]

Bei alledem treten aber schon seit den zwanziger Jahren vereinzelte Symptome hervor, die uns zeigen, dafs man allmählich begann, die Mysterienaufführungen für etwas nicht ganz Unbedenkliches zu halten. Dies ergiebt sich z. B. aus den Censurmafsregeln der geistlichen Behörden. Zum erstenmal hören wir von solchen in Meaux 1527[2], wo der Bischof Briçonnet verlangte, dafs alle Texte geistlicher Spiele ihm oder einem Stellvertreter vor der Aufführung vorgelegt werden müfsten; dieselbe Bedingung stellte u. a. das Kapitel in Péronne, als dort 1534 ein Mysterium von der heiligen Barbara unter der Mitwirkung von Priestern aufgeführt werden sollte. Diese Mafsregeln entsprangen schwerlich der Furcht, es könnte sich

---

et pense bien que la pluspart de france
ou voiroit ja en moult grande souffrance
de ces meschans de la foy ennemys
si de par vous remede on ny eust suys
et si nestoit quilz craignent plus Françoys
que dieu ne deable ils feroient de l'exces
et monsteroient le mal appertement
que dans leurs cœurs tiennent secrettement.

1) Vgl. Sepet a. a. O. und Lefranc in der Révue historique 64, 278 f. Die Judith der Catherine de Parthenay, die während der Belagerung von la Rochelle 1572—73 aufgeführt wurde, wie es scheint, um die belagerten Hugenotten zu standhaftem Ausharren anzufeuern (vgl. Haag, France protestante 1. Aufl. VI, 343 und Picot im Mystère du vieil testament Bd. V), war vermutlich nicht mehr in dem früheren Mysterienstil gehalten.

2) Vgl. Lhuillier in den Mémoires lus à la réunion des sociétés des beaux arts des départements 1897 S. 978 und Petit, Mystères 1, 384. Bei dem dort erwähnten Fall aus dem Jahr 1462 handelt es sich offenbar um Spielerlaubnis, nicht um Censur des Textes.

Ketzerisches einschleichen[1], sondern man wollte offenbar den Geschmacklosigkeiten und Obscönitäten vorbeugen, die man im Mittelalter hatte hingehen lassen, die aber in der kritischen Zeit den Spott der Feinde herausfordern konnten.[2] Es paſst sehr gut zu der eigentümlichen Stellung des Bischofs Briçonnet in den kirchlichen Kämpfen der Zeit, daſs er in dieser Richtung kräftig eingriff. Und manche überlieferte Geschichtchen scheinen zu beweisen, daſs jetzt viel leichter als früher die Andacht der Zuschauer durch Ungeschicklichkeiten der Regie oder der Darsteller abgelenkt wurde oder daſs der Gegensatz zwischen den Darstellern und der Würde der dargestellten Personen Anlaſs zu Spöttereien darbot. Wir hören jetzt öfter von anstöſsigen Vorkommnissen bei Mysterienaufführungen, z. B. in Saumur 1534 und in Tirepied 1539; bei der 28tägigen Passionsspiel in Auxerre 1551 ereignete sich solcher Unfug, daſs der Kirchhof, auf dem die Aufführung stattfand, nachher entsühnt werden muſste und der Bischof von Bethlehem die Gelegenheit ergriff, die Passionsgeschichte „in ihrer frommen Wahrheit darzulegen“. Auch in diesem Falle handelte es sich wohl nicht um Einschwärzung neuer Lehren, sondern um ungeschickte Bloſsstellung der alten Lehre. In manchen Urteilen über die Mysterienaufführungen beginnt auch schon der Abstand zwischen litterarisch Gebildeten und Ungebildeten sich bemerklich zu machen, der für die neue Zeit charakteristisch ist. Die Art, wie Bouchet die reine Aussprache der Passionsspieler von Issoudun 1535 rühmt, läſst darauf schlieſsen, daſs anderwärts die Gebildeten an dem Dialekt der Darsteller Anstoſs nahmen. So ist es nicht zu verwundern, daſs um die Mitte

1) Allerdings wurde 1563 in Lille von einigen Bewohnern der Stadt „le jeu du veau d'or“ mit darauffolgender Farce ohne vorhergehende Erlaubnis aufgeführt „au grand schandalle, contemptement et méprisement tant des ordonnances que des gens d'église“ und die Mitwirkenden wurden zu Gefängnis und Kirchenbuſse verurteilt. Danach mögen sie wohl ketzerische Ansichten vorgebracht haben, das „jeu“ war jedoch vermutlich eine Moralität und kein Mysterium. Vgl. Petit, Répertoire S. 395.

2) Bouchet beschreibt sein Verfahren bei Revision eines alten Textes 1535 folgendermaſsen: Du moule ay prins ce que j'ay bon trouvé | Et ce qui est par l'eglise approuvé | Car il y a ou moule aulcuns passages | Qui n'ont passé par l'escolle des sages.

des Jahrhunderts die althergebrachte Meinung ins Wanken geriet, als ob die geistlichen Spiele eine Gott wohlgefällige Sache seien. Als 1540 in Limoges nach dem Beginn der Aufführung eines solchen Spiels ein mehrtägiges Unwetter eintrat, wurde das Spiel als die Ursache betrachtet und die Darsteller vom Volke an der Fortsetzung verhindert.[1]

Besonders aber traten die Bedenken gegen das mittelalterlich-religiöse Schauspiel in der Hauptstadt des Landes hervor; dort führten sie zu Polizeimafsregeln, die von entscheidender Bedeutung für die weiteren Schicksale der ganzen Kunstgattung wurden. Das Opfer jener Mafsregeln war die alte Confrérie de la Passion, von deren dramatischer Wirksamkeit wir jetzt erst, aus Anlafs ihres Zusammenstofses mit den Behörden nähere Nachricht erhalten. Die Confrérie hatte 1539 den Saal im Dreieinigkeits-Hospital, den bisherigen Schauplatz ihrer Vorstellungen verlassen müssen und war ins Hôtel de Flandres übergesiedelt, wo sie in Gegenwart des Königs Franz eine kleine Episode aus dem Mysterium vom alten Testament, das Opfer Abrahams, aufführte.[2] Wahrscheinlich durch diese königliche Gunst wurden sie ermutigt, den Plan einer Aufführung des Apostelmysteriums zu fassen, dessen 62000 Verse ihnen aber, wie es scheint, noch nicht genug waren; sie fügten Choquets apokalyptisches Mysterium, also weitere 7000 Verse hinzu. Durch einen „Cry“, im verzwicktesten Rhetorikerstil abgefafst[3], wurde im Dezember des Jahres 1540 zur Mitwirkung

1) Vgl. Arbellot, Du théatre en Limousin au 16. siècle im Bulletin histor. et philolog. du comité des travaux hist. et scientif. 1893 S. 236ff. — Über die lächerliche Geschichte von einem Barbier, der in einem Mysterium den Kaiser von Indien darstellte s. u.; über anstöfsige Vorkommnisse bei einer Passionsaufführung in Saumur 1534 vgl. Petit 2, 126f.; ebd. S. 136 über zwei Schauspieler, die während einer Vorstellung in Tirepied bei Avranches 1539 als Diebe verhaftet werden sollten. Über Geschichten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts von Teufelsdarstellern und anderen Teilnehmern an geistlichen Spielen, die ein schlechtes Ende nahmen, vgl. Lhuillier s. o. S. 12.

2) Dies ergiebt sich aus dem Titel des Sacrifice d'Abraham, das damals beim Buchhändler Gilles Paquot erschien. Zur Bibliographie vgl. Petit, Mystères 2, 368, 137.

3) Abgedruckt bei Petit 1, 365ff.

bei dem Spiele aufgefordert; wer Lust hatte, sollte sich am Stephanstag (26. Dez.) einfinden und seine Stimme und sein Gebärdenspiel prüfen lassen; es wurden also offenbar von der Brüderschaft bezahlte Darsteller angeworben. Die Aufführung selber mufs sich durch den gröfseren Teil des Jahres 1541 hingezogen haben; man spielte an den Feiertagen, und durch den Erfolg ermutigt, plante die Brüderschaft für das nächste Jahr die Aufführung des grofsen Mysteriums vom alten Testament. Doch nun erhob das Parlament durch den Mund des Procureur général Einspruch; aus seiner Denkschrift erfahren wir auch, wie es bei der Apostelaufführung zugegangen war. Danach waren Unternehmer wie Darsteller unwissende Handwerksleute, die — trotz der vorhergegangenen Prüfung — ihre Rollen zum Spott der Zuschauer mit schlechter Aussprache und falscher Betonung und Gestikulation hersagten; durch Hinzufügung apokrypher Geschichten und Einschiebung von Possenspielen zu Anfang oder Schlufs der Vorstellungen zogen sie die Aufführung ungebührlich in die Länge, Volk und Geistlichkeit vernachlässigten den Pfarrgottesdienst, um dem Spiel beizuwohnen und die Aufführung selber gab keinen Anlafs zur Erbauung, sondern nur zu Spöttereien, so z. B. wenn der heilige Geist nicht herabsteigen wollte und dergleichen mehr. Und aufserdem — heifst es in der Denkschrift — habe die Aufführung des alten Testaments auch das Bedenkliche, dafs das unwissende Volk dadurch leicht zum Judaismus verführt werden könne. Dieser letzte Klagepunkt zeigt uns, wie der Prokurator in seinem Übereifer weit über das Ziel hinausschofs, und so wurde trotz seinem Einspruch die Aufführung bewilligt, doch wurde die Einschiebung von „choses profanes, lascives ou ridi-

1) Das einzige Mitglied der Passionsbrüderschaft, das auch litterarisch bekannt ist, ist der oben S. 8 erwähnte Jean Louvet (der Identitätsnachweis Lohmanns S. 3ff. ist vollkommen überzeugend). Wenn einmal Louvets Marienmirakel vollständig oder — was wohl genügen wird — in einer Auswahl im Druck vorliegen, so wird man sie wohl unbedenklich auch für die Charakterisierung des in der Passionsbrüderschaft herrschenden Kunststils verwenden können. Auch die soziale Stellung der Schauspieler war wohl in beiden Fällen die gleiche; die Rolle einer Gräfin in einem der Mirakel wurde von der Bonne eines Mitgliedes der Confrérie de Notre Dame de Liesse gespielt; vgl. Lohmann S. 16.

cules“ ausdrücklich verboten, ein Beweis, dafs die mittelalterliche Unbefangenheit in Bezug auf die Einmischung komischer Bestandteile nicht mehr in der früheren Art bestand. Aufserdem wurden Vorschriften über die Aufführungszeit und über das Eintrittsgeld erlassen (zwei Sous; für eine Loge während der ganzen Dauer der Aufführungen 30 Thaler) und endlich wurde bestimmt, die Unternehmer müfsten 1000 Francs für die Armen zahlen, „a cause que le peuple sera distrait du service divin et que cela diminuera les aulmosnes“. Dies ist, wie es scheint, in Frankreich der Anfang des Droit des pauvres, der Besteuerung des Theaters zu Gunsten der Armen, einer Mafsregel, die später noch zu manchen Kontroversen Anlafs gab.

So zog sich die Aufführung des alten Testaments durch den Sommer des Jahres 1542 und der Erfolg zeigte, dafs die humanistische Verachtung der ungebildeten Schauspieler, wie sie im Bericht des Prokurators hervortrat, damals noch durchaus nicht allgemein geteilt wurde, selbst von der Hofgesellschaft nicht. Wie drei Jahre vorher die Anwesenheit Franz' I., so ist jetzt die Anwesenheit eines der gröfsten Herren des Reiches, des Herzogs von Vendôme bezeugt. In den folgenden Jahren hören wir nichts von Aufführungen der Brüderschaft; 1543 wurde das Hôtel de Flandres niedergerissen, die Brüderschaft spielte hierauf, wie es scheint, in gemieteten Sälen, bis sie 1548, im Jahre nach dem Tode Franz' I., einen Teil des Hôtel de Bourgogne erwarb und sich dort einen besonderen Theatersaal einrichtete. Doch nun verbot ihr das Parlament die Aufführung des Passionsmysteriums, sowie alle sonstigen „mystères sacrés“ und erlaubte ihr blofs „profane, anständige und zulässige Mysterien, in denen niemand beleidigt werde“. Da durch diesen Parlamentsbeschlufs, wie wir noch sehen werden, die Brüderschaft zugleich auch ein Theatermonopol für Paris erhielt, so war damit in der Hauptstadt den geistlichen Spielen des Mittelalters ein Ende gemacht. In den nächsten Jahren verbreiteten sich die humanistischen Litteraturanschauungen immer mehr in den höheren Gesellschaftskreisen; 1549 erschien du Bellays Manifest der neuen Schule, 1552 beehrte der König Heinrich II. den geräuschvoll in Scene gesetzten ersten Versuch der humanistischen Tragödie mit seiner Gegenwart.

Auch in den gröfseren Provinzstädten stirbt das mittelalterliche Drama langsam ab; nach der glänzenden Passionsaufführung in Valenciennes 1547 kommt es im Zeitalter der Religionskriege nur noch selten vor, dafs die Mysterienaufführungen in der alten glänzenden Weise als Angelegenheiten der ganzen Stadt betrieben werden. In Le Mans hat sich die Geistlichkeit 1556 bei einer mehrtägigen Mysterienaufführung in der alten Art durch Verlegung des Gottesdienstes und Herleihung von Kirchenparamenten entgegenkommend bewiesen, in Argentan scheinen sich die Aufführungen der grofsen cyklischen Mysterien unter der Leitung einer geistlichen Brüderschaft noch bis ans Ende des Jahrhunderts hingezogen zu haben. Am deutlichsten sind die Spuren des Fortlebens der alten Art in dem abgelegenen und politisch getrennten Savoyen, doch wurde auch hier 1567 der Text eines mittelalterlichen Spieles von St. Sebastian einer strengen Censur unterworfen, zu welchem Zweck sogar die bis dahin improvisierte Rolle des Narren niedergeschrieben werden mufste. 1573 kam dort (in Saint-Jean de Maurienne) noch eine grofse Passionsaufführung durch einträchtiges Zusammenwirken von Vertretern des Adels, der Geistlichkeit und der Bürger zu stande. In den sonstigen Aufführungsberichten aus diesem Zeitraum handelt es sich meist um Aufführungen kleineren Mafsstabes, bei denen die Mitwirkenden vom Magistrat eine Unterstützung erhielten, wie dies in vereinzelten Fällen schon im Mittelalter vorkam; zu wiederholten Malen geschah dies in Draguignan, wo 1551 bei einem Johannesspiel für die Heiliggeisttaube und die Puppe, an welcher der Henker die Hinrichtung vollzog, eine Unterstützung von zwei Thalern Gold gezahlt wurde. Ebenso wurden in Nancy, Amiens und anderen Städten Unterstützungen für kleinere geistliche Spiele, wie z. B. vom Verkauf Josephs und vom Opfer Abrahams bezahlt; und wir finden derartige Spiele auch öfters im Repertoir der Wandertruppen, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für die Entwicklung des Dramas von immer gröfserer Bedeutung wurden.

Wenn man schon auf katholischer Seite gegen Mysterienaufführungen Bedenken äufserte, so war das um so mehr auf reformierter Seite der Fall. Zwar wird noch im Jahre 1536 der

Doktor der Theologie Jean Chaponneau als Hauptveranstalter der grofsen Apostelaufführung in Bourges genannt, obwohl damals schon in seinen Predigten eine Neigung zur Reformation hervortrat und wir ihm zwei Jahre später auf reformiertem Gebiet in Neuchâtel wieder begegnen[1]; auch Aneau, der Verfasser eines Hirtenspiels, stand auf Seiten der Reformation. Doch mufste den Genfer Kalvinisten die ganze mittelalterliche Manier des Dramas als ein heidnischer Greuel erscheinen; nur die Moralität, die eine so bequeme Handhabe zur religiösen Polemik darbot, wurde eine Zeit lang begünstigt. Nach der endgültigen Konstituierung des kalvinistischen Staats in Genf 1541 hören wir nur noch einmal von einer grofsen Mysterienaufführung. 1546 gestattete der Rat einigen Männern und Frauen die Darstellung eines Spiels von den Aposteln, das ein gewisser Monet verfafst hatte; auf Veranlassung des Magistrats prüften Calvin und Poupin den Text und fanden darin nichts Anstöfsiges, doch eiferte der Prediger Cop gegen die Aufführung und meinte, die Frauen wollten sich blofs im Putz auf dem Schauplatz zeigen, um bei den Zuschauern unreine Begierden zu erwecken. Aber Calvin mifsbilligte damals ein solches schroffes Auftreten und so konnte im Juni die zweitägige Aufführung stattfinden.[2] In den folgenden Jahren verfafsten dann noch mehrere Kalvinistische Dichter geistliche Dramen in einem strengeren Stil, doch sahen wir schon, dafs etwa seit 1570 in

1) Vgl. Picot, Notice sur J. Chaponneau, Paris 1879.

2) Näheres über die Genfer „Moralité" aus der Apostelgeschichte in einem Briefe Calvins, Opera 12, 347, ferner bei Grenus, Fragments biographiques et historiques (1815) S. 13 und besonders bei Roget, Histoire du peuple de Genève (1873) 2, 235f., wo auch erwähnt wird, dafs bei der Aufführung eines andern als „Moralité" bezeichneten Stücks am 2. Mai desselben Jahres die Geistlichkeit ihre Sanktion erteilt hatte und in Rücksicht auf die Darstellung die Abendpredigt ausfiel. Über die lateinische Aufführung eines Joseph 1547 vgl. Roget S. 243; das in Ligneroles 1558 aufgeführte Spiel von der Prophezeihung des Jeremias und der Zerstörung Jerusalems (vgl. Pierrefleur, Mémoires ed. Verdeil, Lausanne 1856 S. 348), worin die Priester und toutes les gens ecclésiastiques verspottet wurden, könnte vielleicht auf dem Drama des Neogeorgus beruhen. Weiteres über das Calvinistische Drama o. 2, 456ff.; ein ähnlicher Beschlufs, wie der 2, 485 erwähnte, wurde schon 1572 von der Synode von Nîmes gefafst, vgl. Bulletin de la Soc. de l'hist. du Protestantisme 35, 211.

der kalvinistischen Welt die Ansicht zur Herrschaft gelangte, dafs die Aufführung von Dramen aus der heiligen Schrift nicht geduldet werden dürfe.

* * *

Auf dem Gebiet der Moralität tritt im Zeitalter Franz' I. die Darstellung der grofsen Tagesfragen noch weit mehr als früher in den Vordergrund. Die weitläufigen, schwerfällig-abstrakten Allegorien, in denen der Kampf von Fleisch und Geist theoretisch erörtert wurde, verschwinden allmählich vom Schauplatz, nur selten wird noch eines dieser alten Stücke — wie z. B. 1526 in Nancy Mundus, Caro, Daemonia und 1533 in Besançon der monströse Homme pêcheur — zur Aufführung gebracht.[1] Auch wurde nur wenig Neues mehr in diesem Stil gedichtet. Die Moralität „Charité", die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Lyon im Druck erschien, ist jedenfalls noch ganz in dem alten Stil gehalten, sie rührt von einem katholischen Verfasser her, der seinen Glauben als etwas Unbestrittenes und allgemein Anerkanntes voraussetzt; im Vordergrund stehen die Gestalten eines mildthätigen und eines hartherzigen reichen Mannes. Die Scene, wo ein Armer sich beschwert, wie der Reiche ihn schindet, wie er ihm Geld leiht und ihn zur Abzahlung übermäfsig schwere Arbeit thun läfst, ist nicht ohne kulturgeschichtliches Interesse.

Ein verspäteter Nachzügler dieser Gattung ist Guillaume des Autels, der in seiner Sammlung „Repos de plus grand travail" zwei Moralitäten veröffentlichte (1550, vgl. Petit, Rép. nº 39, 65). Wiewohl er sich der Freundschaft Ronsards rühmte und in der Vorrede sagt, er habe sich die Griechen, Lateiner und Italiener zum Vorbild genommen, erklärt er sich doch mit einem deutlichen Seitenblick auf du Bellays Défense et Illustration gegen diejenigen, die „les bonnes inventions de nos anciens François" verwerfen.[2] Er steht durchaus auf dem Boden der alten Kirche, aber er läfst die Polemik nicht sehr stark hervor-

1) Über letztere Aufführung vgl. Robert S. 69; die Aufführung dauerte drei Tage. Andere dort aufgeführte Moralitäten, z. B. 1535 Langue asserée (?) sind sonst unbekannt.

2) Ceux qui le font me semblent mal illuster nostre langue.

treten. Im ersten seiner „Dialogues moraux" stellt er dar, wie „Ignorance" dem „Temps" das Ansinnen stellt, der Vérité den Kopf abzuschlagen, wie aber Vérité dennoch den Temps für sich zu gewinnen weifs; in dem zweiten, der 1549 von dem Kardinal de Tournon, dem unerbittlichen Feind der Reformation, aufgeführt wurde, handelt es sich um den Kampf zwischen Fleisch und Geist und um die Pflicht des Menschen, das Fleisch zu kreuzigen, ganz in dem alten schwerfällig-pedantischen Stil.[1] François Habert, ein Günstling König Heinrichs II., gleichfalls ein mäfsig begabter Poet in der altfränkischen moralisierenden Manier, hat in seiner Comédie du Monarque[2] trotz der klassischen Titelbezeichnung im Grunde genommen blofs eine Moralität nach der früheren Art in unbeholfenen achtzeiligen Strophen geliefert. Die Hauptperson ist ein König, der den Verführungen des Bacchus und der „femme impudique" Sappho unterliegt; die „Vérité" sowie der Lehrer „Bon Zèle" suchen diesen Einflüssen entgegen zu wirken, während der Parasit Pasiphile natürlich auf seiten des Bacchus steht. Das Laster ist übrigens hier ebenso unerträglich pedantisch wie die Tugend; Bacchus beweist seine Macht an den historischen Beispielen Loths und Alexanders des Grofsen und auch Sappho geht bei ihren Überredungskünsten (Au monde est il chose plus delectable Que d'exercer le plaisir de Vénus) sehr systematisch und gründlich zu Werke. Die Bekehrung des Königs wird dadurch herbeigeführt, dafs Vérité nach einer durchschwelgten Nacht ihn in einem Spiegel sein Katzenjammergesicht erblicken läfst.

Schliefslich sei noch erwähnt, dafs auch eine Abart der mittelalterlichen Moralität, der allegorische Prozefs um den Erlösungstod Christi[3], in diesem Zeitraume durch die Passion de Notre Seigneur von Jean d'Abundance vertreten ist, doch hat der fröhliche Verfasser der meisterhaften Farce de la Cornette

---

1) Als Beispiel mögen die ersten Worte des Ciel dienen:

> Deuant que Dieu fit la diuision
> des elements par sa diuine cure
> au monde estait une confusion
> dite Chaos sans compas ni mesure.

2) In Haberts „Les divins oracles de Zoroastre" etc. Paris 1558.

3) S. o. 1, 268 f., 338.

dafür Sorge getragen, dafs das abstruse Gerede von Zeit zu Zeit durch spafshafte Soloscenen des Narren unterbrochen wird; die Ausführung dieser Scenen bleibt indes der Improvisation überlassen. In ähnlicher Weise — freilich ohne Narrenspäfse — hat der als Ostindienfahrer bekannte Jean Parmentier die Himmelfahrt Marias in ein langweiliges Drama aufgelöst.[1]

Aber die Zeit der grofsen kirchlichen Umwälzung war doch für solche farblose Machwerke nicht angethan. Wer jetzt sittlich-religiöse Belehrung in dramatischer Form darbieten wollte, mufste auch zu den grofsen Tagesfragen Stellung nehmen.[2] Die Anhänger des neuen haben geflissentlich die Gelegenheit dazu aufgesucht; sie entfalteten auf diesem Gebiete wie überall eine weit gröfsere Rührigkeit, Kampfesfreudigkeit und Thatkraft als ihre Gegner. Auch waren schon Traditionen vorhanden. Beim Ausbruch der grofsen Bewegung waren nur wenige Jahre verflossen, seit unter der Regierung Ludwigs XII. die antipäpstliche Dramatik der Enfants sans souci sich offiziellen Schutzes erfreut hatte; die Universität hatte ihrem Unmut über die päpstlichen Eingriffe in die Rechte der gallikanischen Kirche, besonders auf dem Gebiete der Pfründenverleihung schon wiederholt dramatischen Ausdruck verliehen, und die Verhandlungen über die pragmatische Sanktion in den ersten Regierungsjahren Franz' I. boten hierzu einen erneuten Anlafs. Aber ebensowenig wie an ihren alten Privilegien wollte die Sorbonne an dem mittelalterlichen Betrieb der Wissenschaft rütteln lassen. Es ist bekannt, wie ihr alle die mafsvollen Männer als gefährlich erschienen, die nach Art des Erasmus von dem eindringenden Studium des Bibeltextes, von der Beseitigung des Wustes der Glossatoren eine Gesundung der theologischen Wissenschaft erwarteten, und welche grotesken Äufserungen der Hafs gegen diese humanistischen Tendenzen bei beschränkten Zeloten wie Natalis Beda und anderen hervorrief. Gegen diese richtete

1) Vgl. Petit, Répertoire n° 10 und n° 55.

2) Einen räsonnierenden Katalog der auf die Reformation bezüglichen französischen Moralitäten mit reichhaltigen bibliographischen Nachweisen gab Picot im Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français 36, 232ff., 41, 561ff.; einiges hierher Gehörige auch bei Rossel 1, 332ff.

3) S. o. 2, 66f.

sich nun sehr bald die dramatische Satire. Schon 1521 beschwerte sich Beda, er sei in einer Komödie im Collège du Plessis verhöhnt worden, und ebenso meinte er, es sei auf ihn gemünzt, als in einem andern Stück ein Monstrum als die Hauptstütze der Pariser Akademie vorgeführt wurde. Beide Stücke, die möglicherweise lateinisch abgefafst waren, sind nicht erhalten, doch besitzen wir noch eine französische Satire dieser Art, die Farce des Théologastres.[1] Sie mufs erschienen sein, nachdem der Streit der Sorbonne mit dem Erasmianer Berquin ausgebrochen war, also frühestens 1523, aber andererseits kann sie nicht viel später sein, denn der Verfasser betrachtet Luther noch als einen Gesinnungsgenossen des Erasmus und Fortsetzer von dessen Bestrebungen, was 1526 nicht mehr möglich gewesen wäre. Er gehört offenbar zu jenen gemäfsigten Reformatoren in der Art Lefèvres, deren Stimme später im wütenden Kampf der Parteien übertönt wurde; am Schlufs seines vernichtenden Angriffs stehen die beschwichtigenden Worte: Messeigneurs nous n'entendons pas Toucher l'estat theologique, Mais bien le theologastrique Seulement. Nous cognoissons bien Qu'il y a plusieurs gens de bien Theologiens et bien famés etc. Der Verfasser stand offenbar auf der Höhe der humanistischen Bildung, aber ähnlich wie Rabelais wufste er zugleich auch die Kunstmittel des grotesken mittelalterlichen Stils zu handhaben. Er führt uns als Hauptperson die Gestalt des Glaubens (Foy) vor, die sich über eine schwere Krankheit beklagt, ihr Leiden ist die „passion sophistique“ oder „mal sorbonique“. Theologastres und Fratres, die ihr zur Seite stehen, können ihr natürlich nicht helfen und wundern sich, als Foy erklärt, ihre Medizin müsse man aus Deutschland holen — aus dem Lande des Lumps Luther, wie Fratres meint — und sie könne nur durch „Texte de saincte scripture“ geheilt werden, den die beiden nicht kennen; Sermones Discipuli, Nider, Dormi secure, jene bekannte Eselsbrücke für Prediger und andere schöne Bücher dieser Art sind ihre Autori-

1) Über das erste vgl. Bulaeus 6, 132; über das zweite finden sich Andeutungen in einem Brief, in welchem S. Morrbius dem Erasmus über die Angriffe der Sorbonnisten gegen die Colloquia berichtet (Erasmi Opera 3, 1752).

täten. „Jetzt wird die Bibel übersetzt“, so klagen sie, „wenn wir nicht die Glosse erfunden hätten, wäre jeder so gelehrt wie wir.“ Nach einiger Zeit kommt Texte in eigener Person, von der „Raison“ begleitet, er erscheint mit zerkratztem Gesicht, bewegt sich mühsam an einem Stock und klagt mit heiserer, kaum verständlicher Stimme über die scholastischen Entstellungen der „Theolonginqui“, die „alles, was sie nicht verstehn, für ketzerisch halten“. Weiterhin erscheint Berquin unter dem Namen Mercure d'Allemagne, kein Lutheraner, „ein Christ, aber kein Sorbonnist“, der seinen Standpunkt den argwöhnischen Pfaffen gegenüber vertritt. Das Ganze findet seine Lösung dadurch, dafs auf der Bühne der schmählich entstellte Texte von Raison gewaschen wird, worauf Foy auf Mercurs Geheifs den Texte küfst und plötzlich geheilt dasteht.[1]

So hat der Verfasser seinen Gedankenkreis durch eine Reihe von glücklichen Einfällen veranschaulicht, die zu dem überlieferten Moralitätsstil vortrefflich passen; das Gleichnis von der kranken Christenheit, die lange Zeit von Pfuschern übel beraten war, bis endlich das richtige Heilmittel gefunden ist, erschien auch späteren, entschiedeneren und rücksichtsloseren Vorkämpfern der Reformation als eine überaus wirksame Ein-

---

1) Hier sei kurz auf die vielbesprochene Aufführung eines Reformationsdramas in Paris 1524 hingewiesen, über die es einen lateinischen und zwei deutsche Berichte giebt. Vgl. Hutten ed. Böcking 2, 386ff., Geiger im Archiv f. Litt.-Gesch. 5, 543ff. Dies Spiel soll angeblich „im königlichen Saal zu Paris“, nach einer Version von Studenten, aufgeführt worden sein; die Handlung dreht sich darum, dafs Reuchlin, Luther u. a. ein Feuer anfachen, das die Papisten vergeblich zu löschen suchen. Ich kann jedoch die Ansicht derjenigen nicht teilen, die da meinen, es liege hier ein Bericht über eine wirklich stattgehabte Aufführung vor; wenn auch manche Züge in dem Bericht durchaus dem Geiste des französischen polemisch-allegorischen Dramas jener Zeit entsprechen, so trägt doch das Ganze deutlich den Charakter einer Erfindung. Noch deutlicher tritt dieser Charakter in dem Bericht über die Aufführung eines Dramas ähnlicher Tendenz in Paris 1540 hervor (mitgeteilt u. a. im Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen 72, 299ff.), auch hier ist ein gangbares Motiv verwertet: die bedrängte Kirche spricht bei allen Fürsten vor und fleht vergeblich um Schutz, also dasselbe Motiv, das später Antonius Schorus (s. o. 2, 160ff.) dramatisch verwertete. Der Bericht über eine Aufführung vor Karl V. 1530 (vgl. Böcking S. 387 Anm.) ist offenbar demjenigen von 1524 nachgebildet.

kleidung ihrer Tendenzen und wurde von ihnen in den mannigfachsten Variationen mit noch stärker aufgetragenen Farben wiederholt. So von Matthieu Malingre, Dominikaner in Blois, der sich der Sache der Reformation anschlofs und nach Neuchâtel auswanderte, wo 1533 seine Moralité de la maladie de Chrestienté erschien; dafs sie von vornherein für die Aufführung bestimmt war, beweisen die detaillierten Vorschriften über die Kleidung der allegorischen Personen.[1] Die Sünde, „vorn elegant gekleidet, hinten wie ein Teufel“, reicht der kranken Christenheit Gift als Arznei, und als sie darauf noch kränker wird, rühmt sie ihr die Heilkraft verschiedener Wallfahrtsorte; Hypocrisie, als Nonne gekleidet, unterstützt die Sünde in ihren Bemühungen. Durch diese Einflüsterungen wird die Christenheit so verstockt, dafs sie kein Almosen geben will, als die traditionellen Figuren des Blinden und seines Dieners sich nahen; sie will ihr Geld für eine Wallfahrt sparen. Der Blinde äufsert sich hierauf über das Wallfahrtswesen mit grofser Offenheit, so dafs der Bursche ihn auffordert, sich in acht zu nehmen, „sonst giebt es keine Gans, die so schön gebraten wird wie Ihr.“ Aber inzwischen nähert sich Inspiration dem Krankenlager und bringt alsdann dem Arzt [Christus] in einem Uringlas den Harn der Christenheit. Es folgt eine lange allegorische Harnanalyse; als Heilmittel verschreibt der Arzt das Evangelium oder, wie der Dichter es ausdrückt, die Zunge eines Menschen, eines Löwen, eines Ochsen und eines Adlers.

Dieses Krankheitsmotiv mit seiner grotesken Anschaulichkeit wurde von den Kalvinisten auch nach ihrer endgültigen Konstituierung nicht verschmäht, trotzdem dafs ihr strenges Oberhaupt den derben Spafs selbst als Waffe zur Bekämpfung des Gegners nicht gern leiden mochte.[2] So wurde 1558 in

---

1) Expl. in Zürich. Eine Moralité à 13 personnages: Chrestienté qui était malade, die 1549 zu Beaulmes „à la faveur des Luthériens“ aufgeführt wurde (vgl. Pierrefleur S. 246) ist, wie schon die übereinstimmende Personenzahl zeigt, mit Malingres Drama identisch.

2) Die Aufführung solcher Stücke pflegten die Behörden in Genf zu gestatten „sous la réserve que M. Calvin ny trouvera à dire“; vgl. Gaullieur in der Revue suisse 11, 212. Zu dem Krankheitsmotiv vgl. auch noch Buch IX.

La Rochelle ein jetzt verloren gegangenes Stück aufgeführt, wo ähnlich wie in der Maladie de Chrestienté eine schwer kranke Frau die Hauptperson ist. Umsonst versuchen an ihr die Vertreter der verschiedenen Stufen der römischen Hierarchie der Reihe nach ihre Heilkünste; Reliquien und Indulgenzen helfen nichts, bis endlich ein Fremder erscheint, der der Kranken durch ein wunderbares Buch Heilung bringt; allerdings riecht dies Buch nach dem Scheiterhaufen und der Name des Fremden wie des Buches mufs von den Zuschauern erraten werden. Hier wurde also die Moral nicht mit der massiven Deutlichkeit wie gewöhnlich ausgesprochen; es mufs wohl auch ein erlesenerer Kreis von Hörern gewesen sein, in welchem sich unter anderen Jeanne d'Albret, die reformationsfreundliche Königin von Navarra befand.[1] Philippe Vincent, ein reformierter Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, der durchaus den späteren kalvinistischen Standpunkt vertritt, wonach religiöse Dinge nicht auf die Bühne gehören, ist doch in diesem Fall zu einem milderen Urteil geneigt; er meint, dafs Gott, der durch den Mund einer Eselin die Wahrheit verkündigte, als der Prophet seine Pflicht versäumte, auch einmal das Theater habe sprechen lassen, da man die göttliche Wahrheit damals von den Priestern nicht habe erfahren können.

Der gelehrte Genfer Buchdrucker Jean Crespin hat ein lateinisches Humanistendrama, das auf diesem Motiv beruht, den Mercator des Naogeorgus übersetzt — gröfstenteils in den volkstümlichen achtsilbigen Reimen — und mit einer Widmung an die Wallonen versehen, die vor der Glaubensverfolgung nach Frankfurt geflohen waren. Dort hatte sich auch Crespin in jener denkwürdigen Zeit aufgehalten, als die Frankfurter Flüchtlingsgemeinden im Mittelpunkt des Interesses der ganzen evangelischen Welt standen. Der polnische Reformator Johannes

---

1) Mitteilungen über dieses Stück nach dem Bericht Richemonds bei Petit, Répertoire S. 392f. Das Stück kann indes nicht als eine neue Redaktion der Moralität Malingres bezeichnet werden; es ist offenbar eine selbständige Dramatisierung des gangbaren Krankheitsmotivs. Den Ausspruch Vincents citiere ich nach Arcère, Histoire de la ville de La Rochelle (1756) 1, 334.

a Lasco hatte ihm damals[1] ein Exemplar des lateinischen Originals überreicht und ihn im Namen der Wallonen um eine Übersetzung ins Französische gebeten. Die Absichten des Übersetzers ergeben sich auch daraus, dafs in der Widmung die Übereinstimmung des Stücks mit der Grundlehre des Kalvinismus hervorgehoben ist[2], während die Vorrede sich ausdrücklich gegen Schauspiele erklärt, die mehr zum Vergnügen und zur eiteln Ergötzung des Fleisches als zur Erbauung bestimmt sind.

Und noch 1568 zur Feier der Erneuerung des Bündnisses zwischen Genf und Bern hat Jacques Bienvenu ein Stück „Le Monde malade et mal pansé“ aufführen lassen, wo die kranke Welt Heilung suchend erscheint, von dem geschäftigen Tölpel Maître Aliborum auf einem Schubkarren herumgefahren, während eine andere herkömmliche Gestalt von halb komischem Charakter, „Le Temps qui court“ in einem Epilog in Alexandrinern die edeln Herren von Bern und Genf anredet (vgl. Picot im Bulletin 35, 214ff.).

Eine Variation des Krankheitsmotivs liegt vor, wenn den Zuschauern nicht eine freundliche, sondern eine feindselige Gestalt als krank vorgeführt wird und sie sich schadenfroh an ihren Zuckungen weiden, wie dies zuerst in Manuels weitverbreitetem Dialog von der Krankheit der Messe geschah. So hat der kalvinistische Buchdrucker Badius 1561 mit Bewilligung des Rats von Genf in einem Saal der Universität sein Spiel vom kranken Papst aufführen lassen.[3] Nach seinen eigenen Worten in der Vorrede hat er das Stück, das nicht in Akte und Scenen eingeteilt ist, als Komödie bezeichnet, weil das Ende des Papsttums ein erfreulicher Abschlufs sei; im Prolog heifst er alle

---

1) Also 1555 oder 1556; vgl. Dalton, Johannes a Lasco, Gotha 1881 S. 458ff.; über die zahlreichen Ausgaben von Crespins Übersetzung (zuerst 1558) vgl. Brunet und Trautmann im Jahrbuch für Münchener Geschichte 2, 288f. Die obigen Mitteilungen nach der Ausgabe von 1591.

2) ....Pour ma part je m'efforce
à ruiner et abattre la force
de l'Antechrist et tous ces vicieux
qui par leurs faits pensent voler aux cieux.

3) Comédie du Pape malade... par Thrasiboule Phénice. Der wirkliche Name des Verfassers und die näheren Umstände der Aufführung nach Haag 1², 686. Vgl. auch Petit, Comédie S. 202ff.

willkommen, die keine Papisten sind und fordert sie auf, über das Unglück des Papstes zu lachen. Das Stück selbst erinnert an die Art des Naogeorgus, von dem Badius freilich mehr den grimmigen Hafs als die Gestaltungskraft besitzt. Die Krankheit des Papsts wird mit den ekelhaftesten Details ausgemalt, neben Prestrise und Moinerie steht auch Satan an seinem Lager, der hier wie in den Mysterien die Geschäfte Lucifers auf der Oberwelt besorgt. Der ganze zweite Teil des Stücks ist damit ausgefüllt, dafs Satan Leute sucht, die bereit wären, dem Papst aufzuhelfen: unter diesen Helfern, die unter allegorischen Namen auftreten, befinden sich neben Katholiken auch unbotmäfsige Protestanten; unter andern wird der edle Castellion, der gegen die Verbrennung Servets protestiert hatte, mit Schmutz beworfen.[1] Auch Jacques Bienvenu hat die Verlegenheiten des Papstes in einer Farce behandelt, die an den Moralitätenstil erinnert und den mangelnden Witz durch Gehässigkeit zu ersetzen sucht. Der Papst hat durch die Schuld der bösen Hugenotten den Schlüssel verloren, mit dem er Himmel und Hölle aufschliefsen könnte. Er will ihn durch die Hilfe des Magiers Nostradamus wieder erlangen. Sein Bote ist der Franziskaner Frère Fecisti, der sich von Brusquet, dem Vertreter des reformierten Standpunktes, allerlei derbe Grobheiten sagen lassen mufs. Brusquet vergleicht den Mönch mit einem Narren wegen der Kappe, mit einem Räuber wegen des Stricks und mit einem Esel wegen der Farbe der Kutte.[2]

Neben dem Krankheitsmotiv sehen wir auch das Motiv von der verfolgten und mifshandelten Wahrheit im Sinne der Reformationspropaganda verwertet, doch wird natürlich hier auch die Befreiung der bisher verkannten Wahrheit vorgeführt. Dies geschieht im „Dialogue: La vérité cachée devant cent ans“

---

1) Dafs Castellion mit dem Ambitieux gemeint ist, unterliegt wohl keinem Zweifel; vgl. Buisson, Sébastien Castellion (Paris 1892) 2, 253 f.

2) Zur Bibliographie vgl. Petit, Rep. n° 213. Bienvenus Autorschaft nach Rossel S. 347. Den Namen Frère Fecisti führt der Mönch, weil er einmal wegen eines galanten Abenteuers gegeifselt wurde, wobei die übrigen Brüder ihm zuriefen: Hei mi frater, quid fecisti? Weiteres über Bienvenu, der auch das lateinische Kampfdrama des Engländers Foxe (s. o. 2, 87) i. J. 1558 übersetzte, in der Revue suisse 11, 211.

von einem unbekannten Verfasser[1] (gedr. 1544), der trotz der Titelbezeichnung doch ohne Zweifel sein Stück für die Aufführung schrieb; im Anfang weist ein Herold die Zuschauer ausdrücklich darauf hin, daſs es sich hier nicht um eine gewöhnliche Marktschreierproduktion, sondern um etwas Höheres handle. Sodann läſst die Wahrheit durch den Priester die Gemeinde in die Kirche rufen und hält eine lange kalvinistische Kampfrede gegen die alte Kirche, etwa 350 Zeilen, mit Bibelcitaten reichlich gespickt. Dem Priester scheint zwar die Aufhebung der Fasten und Abstinenzen einzuleuchten, im übrigen will er von der neuen Lehre nichts wissen und wird von den Gestalten der Avarice und Simonie in seinem Widerstand bestärkt. Auch der denkfaule „Peuple“ fühlt durchaus kein Bedürfnis nach Reformation; er ist ganz zufrieden, daſs es Leute giebt, die den Verkehr mit dem Jenseits für ihn besorgen; hier scheinen die Klagen der französischen Reformatoren über die Indolenz der breiten Volksmassen, vor allem des Bauernstandes zum Durchbruch zu kommen. Nur Aucun ist von der Macht der ungewohnten Wahrheit ergriffen und äuſsert seine Eindrücke im Gespräch mit dem Pfarrer — eine jener zahlreichen Scenen der Reformationslitteratur, wo ein Priester der alten Kirche von einem selbständig denkenden und bibelkundigen Laien in die Enge getrieben wird. Schon daſs der Laie ihn als Bruder anredet, will dem hochmütigen Pfaffen nicht gefallen; in die höchste Wut gerät er aber, als Aucun ihm immer wieder mit den üblichen reformatorischen Citaten aus den Episteln des Paulus zusetzt: er ruft: „Hätte sich doch Paulus nur den Hals gebrochen, als er vom Pferd fiel, er richtet uns mehr Schaden an als der Türke“, worauf der unerbittliche Aucun ihm auseinandersetzt, in der Schrift stehe nichts davon, daſs Paulus die Reise nach Damaskus zu Pferd zurückgelegt habe. Da entschlieſst sich der Priester im Verein mit Avarice und Simonie zu einem Gewaltstreich gegen die Wahrheit. Sie überfallen sie in der Kirche, reiſsen ihr das Gewand vom Leibe, schleppen sie an einen versteckten Platz, den sie mit Stroh

1) Die folgenden Mitteilungen nach dem Exemplar der Wiener Hofbibliothek. Über das Motiv von der verfolgten Wahrheit s. o. 2, 160. Über eine englische Bearbeitung s. u. Buch X.

bedecken, worauf Simonie sich in das Gewand der Wahrheit hüllt und an deren Stelle eine Predigt im Stil der obscurorum virorum hält, um dem Eindruck der Rede der echten Wahrheit entgegenzuwirken. Doch Aucun durchschaut den Betrug, auch bemerkt er die Wahrheit in ihrem Versteck und obgleich Avarice sagt: „Wer die Wahrheit aus der Verborgenheit hervorzieht, ist ein Ketzer“, führt er doch die Wahrheit mit sich fort: in der Kirche ist sie unterdrückt, sie will ihm in seinem Hause Trost gewähren. Wir können uns wohl noch vergegenwärtigen, welch tiefen Eindruck eine solche Dichtung in der Zeit der religiösen Verfolgungen hervorrufen mufste. In ähnlichem volkstümlichen Stil waren wohl auch die Moralitäten der Brüder Guyet „Le monde renversé“ und „Dialogue des Moines“ gehalten, die 1550 in Angers aufgeführt wurden.[1]

Im Gegensatz zu diesen Dramen hat Henri de Barran, der am protestantischen Hofe der Königin Jeanne d'Albret von Navarra lebte, in seiner Moralität: „L'homme justifié par la foi“ (verf. 1550, gedruckt 1552) einen strengeren, abstrakteren und farbloseren Ton angeschlagen, der dem Geist des Kalvinismus, offenbar auch der Eigenart des Verfassers mehr entsprach. Er sagt selbst, er sei kein Dichter und habe weniger auf schöne Verse als auf den frommen Inhalt sein Augenmerk gerichtet. Es handelt sich um das Centraldogma des Protestantismus, doch gesteht der Verfasser selber, er habe in seinem Werke nicht alle Einwände gegen die Lehre berücksichtigt und wolle daher zur Ergänzung ein Buch in Prosa schreiben. Er eifert gegen diejenigen, die in solchen Stücken zügellose Reden mit dem Heiligen vermischen oder gar am Schlufs eine Farce anhängen, und das habe auch viele „bons esprits“ von der Abfassung solcher Stücke abgeschreckt, wiewohl sie neben der Predigt von Nutzen sein könnten. Und wie ein Anhang zur Predigt nimmt sich auch wirklich seine „tragique comédie“ aus, von der Verheifsung des gereimten Prologs:

> Profit bien grand et matière plaisante
> a vos esprits maintenant se présente

---

1) Über diese verloren gegangenen Stücke und ihre Verfasser, die sechs Jahre später als Ketzer verurteilt wurden, vgl. Bulletin 41, 625.

ist höchstens der erste Teil zutreffend. Barran will darstellen, wie der Mensch, nachdem Satan ihn durch Concupiscence hat verführen lassen[1], doch wieder auf den Weg des Heils gelangt, und zwar nähern sich ihm zwei Gestalten: Paulus, der ihm die Trostmittel des Protestantismus spenden will, und „Rabby“, der ihn auf die guten Werke verweist und ihn dadurch zu einem werkheiligen Pharisäer macht, bis endlich Paulus doch die Oberhand gewinnt; Concupiscence bleibt zwar bei dem Menschen, wird aber von ihm im Zaum gehalten. Man erkennt leicht die Verwandtschaft dieses Dramas mit den Moralitäten, in denen die deutschen Protestanten, sei es auf lateinisch, sei es in ihrer Muttersprache die lutherische Rechtfertigungslehre vorführten, doch hat Barran bei der Charakterisierung des römischen Standpunkts die grellen Farben andrer dramatischer Polemiker vornehm verschmäht.

Die Tragédie de Timothée Chrétien (Lyon 1563), in fünf Akte eingeteilt, leitet uns schon von dem mittelalterlichen zu dem neuen klassischen Stil hinüber; sie wird auf dem Titel als „traduite nouvellement du latin“ bezeichnet, doch ist ein lateinisches Original bis jetzt nicht nachgewiesen. Der Dichter will die Schicksale der protestantischen Märtyrer vorführen, aber nicht durch Auswählung eines bestimmten Falles, vielmehr soll die allegorische Form dazu dienen, das Gemeinsame in den Einzelfällen anschaulich zu zeigen. Timothée ist der Sohn der Église, die von dem Inquisiteur de la foi vor der neuen Ketzerei gewarnt wird; wenn sie vernünftig sei, werde sie die Ihrigen veranlassen, stille zu schweigen. Doch Timothée läfst sich dadurch nicht abhalten, die Wahrheit dem Peuple zu verkündigen, der zunächst freilich meint, er brauche sich das Leben nicht schwerer zu machen als die grofsen Kirchenfürsten,

---

1) Charakteristisch für den Standpunkt des Verfassers ist es, wie Concupiscence in dem Menschen ein sündhaftes Vertrauen auf seine Vernunft erwecken will:

> L'entendement clair et ingénieux
> très suffisant à pénétrer les cieux.
> Ta raison est tant juste et équitable
> qu'elle est en soy suffisante et capable
> de discerner entre tout mal et bien.

dann aber doch sich von den eindringlichen Mahnungen ergriffen fühlt. Als aber Timothée sich auch mit dem Inquisitor in einen Disput einläfst und von diesem in Ermangelung besserer Gründe verhaftet wird, ist es zwar dem Peuple leid, doch hält er es für das beste, zu schweigen und die Gelehrten den Streit unter sich ausmachen zu lassen — wieder eine bezeichnende kalvinistische Äufserung über die Aufnahme der neuen Lehre in den breiten Volksmassen. Im fünften Akte tritt der litterarische Doppelcharakter des Stücks besonders deutlich hervor; zuerst ein Bote, der ganz nach dem klassischen Muster — Weheruf, dann kurze Andeutung des Ereignisses, dann lange Erzählung — den Feuertod des Timotheus meldet; hierauf Justice und Église, die trotz dem Widerspruch des Inquisitors sich den Eintritt zum Papst erzwingen und heftige Verwünschungen ausstofsen, über denen jedoch der Papst einschläft. Das Stück ist in Alexandrinern gedichtet, noch ohne regelmäfsigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime, doch sind die Verse gut und fliefsend, mitunter steigert sich der Ausdruck zu dem hohen Ernst und der mannhaften Kühnheit der grofsen kalvinistischen Dichter.[1]

Aber auch abgesehen von diesen schroffen Parteidramen hat das Volk noch längere Zeit in der hergebrachten mittelalterlichen Weise die Mifsbräuche der kirchlichen Gewalt satirisch betrachtet, ohne an deren Grundlagen zu rütteln. Die Lavallièresche Handschrift beweist, dafs manche derartige Stücke, die zwar sehr wohl aus früherer Zeit stammen könnten, doch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein auf dankbare Zuhörer rechnen durften. Eines dieser Stücke (Petit, Répertoire n° 24), wo der Adel, die Geistlichkeit und das arme Volk zusammen eine grofse Wäsche halten und der härteste Teil der Arbeit dem Volk aufgebürdet wird, ein Stück, das zu den

1) So sagt Timothée zum Inquisitor:

Ce corps qui est mortel, pourras réduire en cendre,
mais sur l'esprit le feu ne peut rien entreprendre,
car il est immortel et n'est point corruptible,
il n'est point aussi fait de matière visible;
au surplus, s'il te plaist, ce corps tormente et tue,
car la puissance t'est jusque là estendue.

aller packendsten und anschaulichsten in dem herkömmlichen Stil gehört, ist noch 1540 in Rouen von der Narrengesellschaft der Connards pantomimisch dargestellt worden. Noch derber und drastischer ist ein anderes (Rép. n° 48), wo Adel, Geistlichkeit, Volk und Arbeit den Capifol spielen. Bei diesem Spiel handelt es sich darum, dafs einer der Mitspielenden von den anderen, die er nicht sehen kann, Schläge auf den Hinterteil aushalten mufs, bis er erraten hat, wer der Schlagende ist, worauf dieser dann an seine Stelle tritt. Natürlich wissen Adel und Geistlichkeit es durch Betrügerei beim Spiel so einzurichten, dafs sie niemals der leidende Teil sind.[1]

Doch haben auch solche, die in den Kämpfen der Zeit ihre eigenen Wege gingen, in der Moralitätenform ihre Gedanken niedergelegt. So z. B. Pierre Du Val, der in den vierziger Jahren in Rouen dem Kreise der Libertins angehörte und dessen eigentümlichen religiösen Entwicklungsgang wir noch in seinen lyrischen Dichtungen und Moralitäten verfolgen können; er begann mit Marienliedern, dann tritt seine Neigung zur Reformation immer deutlicher hervor, er mufste das Vaterland verlassen und starb 1558 als Prediger der französischen Gemeinde in Emden. Seine Moralitäten sind im Grunde genommen blofse Dialoge ohne alle dramatische Bewegung, deren nähere Betrachtung sich in unserm Zusammenhang nicht verlohnen würde.[2]

Von weit höherem Interesse ist es natürlich, zu verfolgen, wie der Geist der Königin Margareta von Navarra in ihren Moralitäten sich äufsert. Sie hatte zwar eine entschiedene Neigung für die dramatische Kunst und liebte es, an ihrem Hof das gesellige Beisammensein durch theatralische Aufführungen zu verschönern, und in ihrem Drange alles dichterisch auszudrücken, was ihr reiches Gemüt bewegte, hat sie unter anderm auch zur dramatischen Form gegriffen. Aber wie überhaupt in ihren Dichtungen der eigentliche Kunstwert hinter dem zurücktritt, was sie uns als Spiegelungen ihres Geistes

---

1) Eine Aufführung in Lille, an der die Geistlichkeit Anstofs nahm, s. o. S. 13 Anm.

2) Vgl. Picot, Théatre mystique de Pierre Du Val et des libertins spiritituels de Rouen au XVI. siècle, Paris 1882; Petit, Répertoire n° 20.

bedeuten, so gilt das um so mehr für ihre Dramen. Die energische Einwirkung auf breite Zuhörermassen war nicht ihre Sache, sie hat auch zu Lebzeiten ihre dramatischen Dichtungen unveröffentlicht gelassen. Doch sind gerade ihre Moralitäten besonders geeignet, uns in den eigentlichen Mittelpunkt ihrer Gedankenwelt einzuführen.

In einem dieser Spiele benutzt sie das hergebrachte Krankheitsmotiv: ein Mann liegt schwer erkrankt danieder, alle Mittel, die ihm der Arzt verschreibt, helfen zu nichts, da fordert ihn sein Stubenmädchen auf, an Gott zu denken, und dadurch wird er auf einmal wunderbar geheilt. An wen man bei dem Arzt mit seinen Heilmittelchen, seiner Geldgier, seiner ungeschickten Art, mit dem Kranken umzugehen, denken soll, ist klar, doch war die Dichterin zu diskret oder nicht energisch genug, um ihren Gedanken zu wirksamem Ausdruck zu bringen; er ist in der That ungeschickt durchgeführt. Auch die achtzeiligen Strophen, in denen die Dichtung abgefafst ist, wirken undramatisch, doch fehlt es nicht an hübschen Einzelheiten, namentlich im Gespräch des Arztes mit der Frau des Patienten, die es mit allerlei volkstümlichen Heilmitteln versuchen will.

Das Spiel vom Inquisitor beruht auf einem andern weitverbreiteten Motiv der volkstümlichen Streitlitteratur des Protestantismus, dafs nämlich ein auf Wissen und Bildung stolzer Vertreter des Alten von Ungebildeten oder Unmündigen beschämt und widerlegt wird. Hier kommt die Dichterin viel entschiedener mit der Sprache heraus und zwar schon gleich zu Anfang, wo der Inquisitor mit der unbeholfenen Deutlichkeit des altfränkischen Stils in einem Monolog seine eigene Schlechtigkeit bekennt. Er jammert über die verwünschten Gelehrten; sie setzen ihm zu mit Stellen aus der heiligen Schrift, die er niemals ordentlich studiert hat, er deutet an, dafs er manchmal für ein gutes Trinkgeld einen Schuldigen durchwischen läfst, wenn er nur reinen Mund hält, und andrerseits schade es nichts, auch einmal einen Unschuldigen zu verbrennen, wenn nur der Irrtum unterdrückt werde: „Ich spreche zwar viel von den guten Werken, aber es ist mir lästig, sie auszuüben.“ Wie er nun auf die Suche nach neuen Opfern ausgeht (Je voys veoir s'il y a des vers En quelque nez pour les tirer), sieht er Kinder,

die ein Haus von Schnee bauen. Er fragt sie, wer ihr Vater sei; sie antworten: „Wir haben denselben Vater wie du", er versteht sie nicht, ärgert sich über die vorlauten Kinder und geht. Doch als er später zurückkehrt und das Gespräch fortsetzt, rühren ihn die kleineren unter den Kindern durch ihre naiv unschuldigen Antworten, während der Gröfste ihm etwas vorlaut auseinandersetzt, der Mensch müsse vor allen Dingen einsehen, dafs es ihm unmöglich sei, gut zu handeln. So wird durch die Kinder das harte Herz des Inquisitors erweicht — Je veulx estre enfant, non plus saige, Il est heureux qui tel devient — zum Schlufs fafst er sich mit den Kindern bei der Hand und sie singen alle ein Lob- und Danklied.[1] In diesen Dramen tritt deutlich hervor, was die Königin mit den Reformatoren gemeinsam hat, die humanistische Tendenz des Zurückgehens auf die heilige Schrift als den ursprünglichen und reinen Quell des Glaubens, die tiefe Überzeugung von der Gleichgültigkeit des äufserlichen Formelwerks, die sie aus ihrer mystischen Geistesrichtung schöpfte; daneben tritt aber auch eine Seite ihres mystischen Gefühlslebens zu Tage, durch die sie sich über den schroffen Gegensatz der Religionsparteien emporgehoben fühlte: die Verachtung des „Cuyder", des stolzen Vertrauens des Menschen in seine eigenen Geisteskräfte und das Durchdrungensein von der weltumfassenden Macht der Liebe. Das alles kommt in der Scene des Inquisitors mit den Kindern zum Vorschein, freilich nicht ganz ohne jenen tändelnden und spielenden Ton, in den die Mystiker so leicht verfallen, dagegen finden wir auch manches geistreich und schalkhaft beobachtete, worin sich die Dichterin des Heptameron verrät.

Den merkwürdigsten Ausdruck finden aber ihre religiösen Ideen in einer jüngst entdeckten Moralität aus ihren letzten Lebensjahren (1547)[2], denn als Moralität kann man das Stück

1) Das Datum dieses Stückes wäre gegeben, falls die Dichterin, wie dies sehr wahrscheinlich ist, bei der Hauptperson an Louis de Rochète gedacht hat, der seit 1536 Inquisitor in Toulouse war und 1538 als Ketzer verbrannt wurde. Vgl. Bulletin de la société de l'hist. du prot. franç. 41, 565 und de Ruble, Jeanne d'Albret 1, 242 (Paris 1881).

2) Herausg. v. Lefranc, Dernières poésies de Marguerite de Navarre (Paris 1896) S. 66ff. Zu ihren früheren Moralitäten vgl. Rép. n° 42.

bezeichnen, wenn auch die Vertreterinnen der einzelnen Geistesrichtungen — la Mondaine, la Superstitieuse, la Sage, la Reine de l'amour de Dieu — nicht die Namen von abstrakten Allegorien tragen. Die vier Damen legen die ausgiebigsten Selbstbekenntnisse ab, zum Teil in Gesangsform: Mondaine preist die Reize ihres Körpers und erklärt, sich um die Seele, von der doch kein Mensch was weiſs, nicht bekümmern zu wollen, Superstitieuse, auf einer Wallfahrt begriffen, freut sich ihrer guten Werke und ihres fleiſsigen Rosenkranzbetens und verweist der Mondaine ihre Weltlichkeit: „Vostre corps de chair, Estimez trop cher Ce n'est que charogne u. s. w." Zwischen die Streitenden tritt dann la Sage, die beiden unrecht giebt und sie auf die Bibel verweist. Aber sie hat noch nicht das letzte Wort gesprochen. Die Reine de l'Amour de Dieu erscheint als Hirtin und ergieſst ihre mystische Liebessehnsucht in Worten, die die andern nicht verstehn. Sie soll also ein höheres Prinzip vertreten als la Sage, die Wortführerin der Reformation.

Die Anhänger des Alten haben, wie bereits angedeutet, in der ersten Zeit in Frankreich ebensowenig wie anderwärts die Kraftanstrengung entfaltet, die nötig gewesen wäre, um die gewaltigen Schläge der protestantischen Kampflitteratur abzuwehren.[1] Auf dramatischem Gebiete begnügten sie sich im wesentlichen damit, durch Mysterienaufführungen für die alte kirchliche Weltanschauung Zeugnis abzulegen. Doch fehlt es auch nicht ganz an antiprotestantischen Moralitäten. Abgesehen von einigen allegorischen Dialogen ohne eigentlich dramatischen Charakter[2] ist hier in erster Linie eine Moralität aus der

1) Unter den vielen katholischen Stimmen, die dies anerkennen, sei hier nur die Ronsards hervorgehoben (Oeuvres ed. Blanchemain 7. 43):

> Quelle fureur nouvelle a corrompu nostre aise?
> Las! Des Lutheriens la cause est tres-mauvaise
> et la defendent bien; et par malheur fatal
> la nostre est bonne et saincte et la defendons mal.

2) So der Trialogue nouveau (Gespräch zwischen Zêle divin, Jerarchie ecclésiastique und Vérité invincible von einem savoyardischen Minoriten, 1524), vgl. Picot im Bull. du protestant. franç. 36, 337 und das Gespräch zwischen Église und Commun, Le Roux de Lincy I. n° 14.

Lavallièreschen Handschrift zu erwähnen, die uns überhaupt die meisten dieser Erzeugnisse der konservativen Polemik überliefert hat.[3] In diesem kleinen Stück (326 Verse) ist ein Motiv der Erbauungslitteratur, das schon im Mittelalter dramatisiert worden war, gar nicht ungeschickt für die neue Situation verwertet, das Motiv nämlich, wie die Laster vergeblich den festen Platz zu erobern suchen, den die Tugend oder die Frömmigkeit inne hat. Es war das ja ein litterarisches Motiv, das sich den Vertretern des Alten ebenso günstig darbot, wie das Krankheitsmotiv den Vertretern des Neuen und so wurde es von mehreren katholischen Polemikern auch in nichtdramatischer Form verwertet, in Deutschland von Murner im lutherischen Narren (1522) und in Frankreich von Désiré Artus in der Description de la cité de Dieu (1552). In unserer Moralität ist es das stolze Gebäude der Église, in das feindliche Mächte wie Häresie und Gewalt eindringen wollen; doch ist der Verfasser unparteiisch genug, um unter dieser Schar der Kirchenfeinde auch die allegorischen Vertreter alteingewurzelter Übelstände vorzuführen, wie Simonie und Scandal puéril, d. h. einen jungen Fant, dem durch Protektion und vornehme Geburt hohe geistliche Würden zugefallen sind. Sie alle nähern sich dem Bau, indem sie mit lästerlicher Ironie das Attollite portas anstimmen; Gewalt stürmt mit dem Schwert herbei, die übrigen wollen mit Nachschlüsseln eindringen, Simonie mit einem silbernen, Häresie mit einem Schlüssel aus deutschem Eisen. Église, die am Fenster erscheint, stöfst über diesen Schlüssel besonders heftige Verwünschungen aus, schliefslich zeigt sie sich an der Thür mit dem Schwert des göttlichen Worts und jagt das Gesindel in die Flucht.

In den sonstigen antiprotestantischen Stücken dieser Handschrift wird die Polemik mehr gelegentlich eingeschoben, z. B. in einem Gespräch, wo Malice drei Pilgern auseinandersetzt, in was für einer schlechten Welt wir leben (Rép. n° 166); sehr feindselig gegen Luther ist auch das Gespräch des Lehrers mit den Schülern (n° 128).

---

3) Petit, Rép. n° 35, eine ausführlichere Inhaltsangabe Petit, Comédie S. 227 ff. Über das Motiv s. o. 1, 464, 466.

Die Moralität, in welcher die Sorbonnisten ihrem Ingrimm gegen Margareta von Navarra und ihren Kreis Luft machten, ist uns leider nicht mehr erhalten. Entstanden ist dieses Drama in der Zeit, da Margareta sich in Paris aufhielt, sie hatte nicht lange vorher ihr Erbauungsbuch „Miroir de l'âme pécheresse" herausgegeben, das den Eiferern vom Schlage Bedas als der Ketzerei verdächtig erschien. Damals strömte ganz Paris zu den Predigten ihres Hofpredigers Gérard Roussel.[1] Die ohnmächtige Wut der Sorbonnisten kam zum Ausbruch, als man im Kollegium von Navarra das Remigiusfest am 1. Oktober 1533 beging, also an dem Tage des Jahres, an welchem die Schüler aus dem grammatischen in den dialektischen Kursus überzutreten pflegten. Wie das schon zur Zeit des Ravisius Textor an diesem Tage im Kollegium üblich war (s. o. 2, 62), führte man ein kleines Drama auf, unbekannt ob in lateinischer oder französischer Sprache. Wir wissen nur, dafs die Königin mit weiblichen Handarbeiten beschäftigt vorgeführt wurde und dafs die Furie Megaera (Magister Gérard Roussel) mit einer Fackel zu ihr herantrat und sie beredete, Nadel und Spinnrocken wegzuwerfen. Die Sache wirbelte sehr viel Staub auf und die Urheber des Skandals wurden auf königlichen Befehl zur Verantwortung gezogen. Späterhin jedoch entfremdete sich der König immer mehr den Reformationsideen und lieh seinen starken Arm der Kirche, die es nun nicht mehr nötig hatte, sich mit ihren Gegnern von der Bühne herab auseinanderzusetzen.[2] Zwar erfahren wir, dafs noch 1561 in Bordeaux die Basochiens, die der alten Kirche anhingen, sich in ihrer Fehde gegen die kalvinistischen Zöglinge der Schola Aquitanica auch der Bühne

---

1) Eine anschauliche Darstellung dieser Vorgänge in Ch. Schmidts Monographie über Gérard Roussel (Strafsburg 1835); der Brief Sturms über die Aufführung und ihre Folgen ebenda S. 218 ff., ein Brief Calvins über dieselbe Begebenheit im Corpus Reformatorum, Calvin Bd. 10b S. 27. Dafs die Aufführung, wie beide übereinstimmend melden, im Kollegium von Navarra stattfand, braucht um so weniger bezweifelt zu werden, da der nach Calvins Brief gefänglich eingezogene Lehrer Morinus in der That nach der Angabe Launoys, des Geschichtsschreibers des Kollegiums, dort seit 1530 als Gymnasiarcha Grammaticorum wirkte. Vgl. Launoi Opera IV. I. S. 738.

2) Über Mafsregeln geistlicher und weltlicher Behörden gegen ketzerische Spiele vgl. Petit, La comédie S. 200.

als eines Kampfmittels bedienten, doch hat sich auch von diesen Stücken nichts mehr erhalten. Eine eigentümlich selbständige Auffassung mufs in einem Drama geherrscht haben, das der katholische Pfarrer vom Moustierneuf in Poitiers 1571 aufführen liefs; nach dem Bericht eines Zeitgenossen war hier dargestellt, wie verschiedene Mifsbräuche und Laster den Verfall der katholischen Kirche herbeiführten, wie aber doch schliefslich diese Kirche wieder aufgebaut wurde.[1]

* * *

Aufserhalb der sittlich-religiösen Sphäre wurde der mittelalterliche Moralitätenstil jetzt nicht mehr so häufig angewendet. Ein allegorisches Festspiel vom Frauendienst, das 1530 oder kurz vorher in Savoyen bei einer Hochzeit aufgeführt ward und sich noch ganz im Stil des Roman de la Rose bewegt, ist vor kurzem ans Licht gezogen worden.[2] Da erscheint Natur, die in feierlichen fünffüfsigen Jamben eine Kosmogonie zum besten giebt; zu ihr tritt Prudence und zeigt ihr eine schöne Blume, die von den drei Gärtnern Loyal Désir, Coeur Valeureux und Franc Vouloir begehrt wird. Mit dem letzten ist der glückliche Bräutigam gemeint und zum Schlufs läfst sich der Dichter die Gelegenheit nicht entgehen, an die Handwerksverrichtungen der Gärtner die üblichen zweideutigen Späfse anzuknüpfen. Als allegorisches Festspiel ist auch die dramatische „Satyre“ zu betrachten, in der Roger de Collerye[3] die Wiederkehr des ersehnten „Bontemps“ nach dem Frieden von Cambray (1529) feierte. Im übrigen sind jedoch in die Allegorie der galanten und höfischen Festspiele sehr bald die Vorstellungen der antiken Litteratur eingedrungen, vor allem tritt die Ekloge jetzt in den Vordergrund. Selbst die Pariser Passionsbrüder haben 1530 beim Einzug der Königin Eleonore eine „Bergerie moralisée“ dargestellt. Ebenso wurde, um nur noch ein Beispiel zu erwähnen, beim Einzug des Königs von Navarra in Limoges

---

1) Vgl. den Bericht des Notars Généroux in den Mémoires de la société de statistique, sciences et arts des Deux-Sèvres 1862 S. 82.

2) Le Dict des Jardiniers ed. Mugnier. Paris 1896. Über mittelalterliche Spiele dieser Art s. o. 1, 473; über die Handwerksspäfse s. o. 1, 451.

3) Ed. d'Héricault, Paris 1855, S. 1ff.

1556 eine Scene von drei Schäfern aufgeführt, die die allegorische Gestalt der Stadt Limoges aufwecken, worauf diese den Schlüssel zur Stadt überreicht.[1] Eine allgorische Ekloge ist auch die „Comédie sur le trespas du Roy", eine weitläufige Totenklage (ca. 1100 Verse), die Margareta von Navarra bald nach dem Hinscheiden ihres Bruders (31. März 1547) dichtete.[2] Sie selber erscheint hier als Bergère amarissime und ergiefst ihren Schmerz um den Tod des Pan in ergreifenden Klagen in lyrischer Form. Es naht sich ihr der Hirte Securus (wahrscheinlich ihr Gemahl), der sie bittet, sich auch ihm zum Troste zu erhalten. Dann kommt „Agapy" und wird zu einem ländlich einfachen Mahl eingeladen, wobei die Dichterin der Versuchung nicht widerstehen kann, wieder in den spielend gezierten Ton zu verfallen, aber dann zeigt doch die traurige Unterredung, dafs kein Trost und keine Philosophie zu helfen vermag. Erst Paraclesis, vom „grand Pasteur" gesandt, eröffnet einen heiteren Ausblick, indem sie die Hoffnung der Wiedervereinigung und die Seligkeit Pans in den Elysischen Gefilden verkündigt; die Schwester in ihrer blinden Liebe meint: „Daran ist nach seinem heiligen Leben nicht zu zweifeln!" Wegen dieses tröstlichen Schlusses hielt sich die Dichterin für berechtigt, ihr Werk als Komödie zu bezeichnen. Zum Schlufs singen alle vereint die Worte aus Hiob: „Si bona suscepimus de manu Domini, mala autem quare non sustineamus, sicut Deo placuit." Die Moralität ist also, wie man sieht, durch zahlreiche Mittelglieder mit dem pastoralen Drama im Renaissancestil verbunden.[3]

---

1) Abgedruckt in den Régistres consulaires de la ville de Limoges Vol. I T. 2, Limoges 1869, S. 114 ff.; paarweise gereimte Zehn- und Elfsilbler.

2) Herausg. v. Lefranc (s. o. S. 34) S. 37 ff.; wahrscheinlich nicht aufgeführt, wie G. Paris im Journal des Savants 1896, 357 wohl mit Recht gegen Lefranc bemerkt.

3) Doch haben die eigentlichen Vertreter des Renaissancestils in der französischen Poesie zunächst die dramatische Vorführung pastoraler Motive vernachlässigt, abgesehen von einzelnen Ausnahmen, wie Grevins handlungsarmes Schäferspiel zur Hochzeit seiner Gönnerin Margareta von Valois (1559) und Filleuls fünfaktiges pastorales Drama „Les ombres" (gedr. 1566), das ganz in der italienischen Manier gehalten ist. Das französische Schäferdrama soll daher in diesem Band noch nicht ausführlicher besprochen werden.

Das Wort „Moralité“ wird im 16. Jahrhundert ebenso wie im Mittelalter nicht ausschliefslich in der Bedeutung eines allegorischen Dramas gebraucht, die ihm erst in neuerer Zeit die Litterarhistoriker beigelegt haben[1]; wir sehen vielmehr das Wort auch auf solche Dramen angewendet, in denen eine merkwürdige Begebenheit aus der Geschichte oder Sage mit lehrhafter Tendenz vorgetragen wird. Besonders deutlich tritt uns dieser Begriff der Moralität in Sibilets „Art poétique français“ (1548) entgegen.[2] Dieser theoretische Vertreter der Marotschen Schule, der zwischen der mittelalterlichen Poesie und der Renaissancepoesie einen bequem vermittelnden Standpunkt einnahm, vergleicht die Moralitäten mit den griechischen und römischen Tragödien. Denn auch in den Moralitäten würden ernste und wichtige Begebenheiten vorgeführt, nur seien die Franzosen darin selbständig, dafs sie sich nicht durch das Gesetz vom traurigen Ausgang der Tragödie gebunden hielten. Und an solche Dichtungen denkt ohne Zweifel auch Barthélemy Aneau, der Verfasser des Quintil Horatian (1551)[3], ein Gesinnungsgenosse Sibilets, wenn er die Meinung des kühnen Neuerers du Bellay zurückweist, als gebe es im Französischen noch keine Tragödien.

Zunächst betrachten wir einige Stücke, die zwischen beiden Arten der Moralität in der Mitte stehen. Schon bei einem mittelalterlichen Drama, den Enfants de Maintenant, trat die Tendenz hervor, die Moralität durch Einführung konkreter Personen zu einem realistischen Sittenbild zu gestalten; eine ähnliche Tendenz zeigt sich in zwei Moralitäten, die erst in Drucken aus unserem Zeitraum vorliegen, aber vielleicht noch ins Mittelalter zurückreichen. Jedenfalls bezeichnen sie durchaus keinen Fortschritt, doch haben sie das gemeinsam, dafs sie mit ihrer stark aufgetragenen lehrhaften Tendenz wohl in erster Linie für jugendliche Hörer bestimmt sind. In einem dieser Stücke (Rép. n° 14) werden drei Gotteslästerer vorgeführt, wie sie ein Kruzifix beschimpfen und verstümmeln und, auch nachdem sie

1) S. o. 1, 458.

2) Seine Äufserungen über das Drama Buch II. Kap. VIII. S. 60ff. der Ausgabe von 1555.

3) S. 208 des Neudrucks in Persons Ausg. von du Bellays Défense 1878.

dafür von Engeln mit Blindheit geschlagen sind, in ihren lästerlichen Reden fortfahren, dann treten noch verschiedene allegorische Gestalten auf, die bei einem der drei Sünder die Umkehr zu Gott bewirken, während die beiden anderen vom Teufel geholt und vor den Augen der Zuschauer in der Hölle gepeinigt werden. Nicht viel besser sind die Frères de Maintenant (Rép. n° 34), eine Übertragung der Geschichte von Joseph in die bürgerliche Sphäre, und zwar sind es zwei Brüder, Jean und Pierre, die aus Neid den bevorzugten jüngeren Bruder Anatole aus dem Weg räumen wollen. Zu Anfang des Stücks herrscht noch Eintracht in der Familie, der Vater erklärt, wie in der Fabel, den drei Brüdern den Wert der Eintracht an einem unzerbrechlichen Bündel von Stäben, und Amour fraternel erscheint in Person, um bei ihnen zu wohnen. Dann aber legen sich die zwei älteren Brüder im Grünen zur Ruhe und ihre Sinnesänderung wird in sehr einfacher Weise durch die Erscheinung der Envie verdeutlicht, die ihnen zuruft: „Je vous ordonne par exprès Que soyez tous deux envieux.“ Aber dann kommt „Remords de Conscience“, um sie abermals umzustimmen, dann wieder Envie, die sie auf der Bühne mit ihren Pfeilen trifft. Nun führen sie endlich ihr Verbrechen aus, versenken den Sohn in eine Grube, bringen dem Vater das Gewand mit Blut gefärbt, jämmerliche Klagen des Vaters, abermaliges Erscheinen des „Remords de Conscience“, worauf alle zur Grube gehen und den Jüngling noch lebend herausziehen.

Eine ähnliche Tendenz hat das Spiel vom undankbaren Kind, wo jedoch keine allegorischen Personen vorkommen.[1] Es ist die weit verbreitete Fabel von dem Sohn, der für seine Hartherzigkeit gegenüber den armen Eltern dadurch bestraft wird, dafs ihm eine grofse Kröte ins Gesicht springt und unablöslich fest haften bleibt. Die Vorgeschichte, wie der Sohn von seinen schwachen Eltern verwöhnt wird, wie er in die Welt hinauszieht, wie ein adliger Herr dem stattlich auftretenden jungen Mann die Verlobung mit seiner Tochter anträgt, wie

1) Mirouer et exemple des mauvais enfants etc., vgl. Rép. n° 29, woselbst auch Quellenangaben. Das Folgende nach dem Auszug bei Parfait 3, 153ff.

im Hinblick auf diese vornehme Verbindung die Eltern dem Sohn ihr ganzes Vermögen abtreten, wie dann auf der Bühne die Hochzeit gefeiert wird — bei dieser Gelegenheit sollte auch eine Farce eingeschoben werden: das alles wird sehr breit, aber nach den Auszügen Parfaits zu schliefsen, auch sehr schablonenhaft mit vielem Hin- und Hergerede und Hin- und Herwandern auf der Bühne vorgeführt; die folgenden Scenen, wie der Sohn die hilfeflehenden Eltern hartherzig zurückweist, wie er bei Tisch die Pastete zerschneidet, aus der ihm zum Entsetzen aller die Kröte ins Gesicht springt: das alles brauchte nur aus der überlieferten Erzählung mechanisch übertragen zu werden, um eine starke populäre Wirkung zu erzielen. Zum Schlufs wird dann noch vorgeführt, wie der Jüngling erst beim Pfarrer, dann beim Bischof, endlich in Rom beim Papst Hilfe sucht, der ihm die Bedingung auferlegt, die Eltern um Verzeihung zu bitten, und ihm daraufhin Absolution erteilt, worauf dann die Kröte herunterfällt.

In einer „Moralité nouvelle, récréative et profitable", die vor kurzem ans Licht gezogen wurde, ist die tragische Geschichte von Pyramus und Thisbe mit lehrhaften Betrachtungen auf Grund der mittelalterlichen Ovid-Moralisationen verbunden. Das Ganze umfafst blofs 634 Zeilen und die beiden Liebenden sind die einzigen auftretenden Personen. Denn der Schäfer und die Schäferin, die aufserdem noch erscheinen, gehören nicht eigentlich mit zur Handlung; sie eröffnen das Spiel mit einer Scene, in der sie die Freude über ihre glückliche Liebe ausdrücken und am Schlufs erörtern sie gesprächsweise die allegorische Bedeutung der Geschichte: Pyramus ist Christus, Thisbe die menschliche Seele; die Wand, durch die sie getrennt werden, ist die Erbsünde, der Löwe, der ihre Zusammenkunft stört, ist der Teufel u. s. w. Die Handlung selbst ist nicht weniger wunderlich. Sie zerfällt in zwei Teile, zuerst das Gespräch durch die Spalte in der Wand, eröffnet durch pathetische Strophen des Pyramus in zehn- und elfsilbigen Zeilen, dann folgen Rede und Gegenrede in den üblichen Kurzzeilen mit allerlei Trivialitäten; Thisbe meint: Parler ensemble par closture Cela nous est peu profitable und so wird die Zusammenkunft am Grabe des Ninus verabredet. Hier erscheint der

Löwe persönlich auf der Bühne; als Thisbe nach ihrer Flucht zurückkehrt, ist Pyramus noch nicht ganz tot und kann noch ein paar Worte sprechen.[1]

Auch der Mischband des britischen Museums enthält zwei dramatisierte Geschichten aus der Vergangenheit, die auf dem Titel als Moralitäten bezeichnet werden, allerdings beide von einer Dürftigkeit und Talentlosigkeit, die unter den wechselnden Versmaſsen und gehäuften Reimkünsteleien nur um so mehr hervortritt. In der einen (Rép. n° 32) wird die Geschichte von einer Römerin erzählt, die wegen Verrates zum Hungertod verurteilt ist, doch besucht ihre Tochter sie im Gefängnis und nährt sie mit der Milch aus ihren Brüsten, worauf dann die gerührten Richter sie freilassen: „J'ay bien veu de filles un tas Mais oncques n'en vis une telle", sagt der Richter Oracius. Um die historische Treue war der Dichter natürlich unbekümmert, es ist z. B. von Salomo und der Jungfrau Maria die Rede, dagegen beherrscht er vollständig die Rhétoriqueur-Kunststücke, über die man sich in Marots Zeit schon lustig zu machen begann; seine Glanzleistung auf diesem Gebiet ist ein Klagemonolog der Mutter in vers équivoqués: „Que feras tu, povre et infame femme Tu souffriras huy grand laidure dure u. s. w.; auch den Klagemonolog der Tochter, wo die Vögel des Himmels aufgefordert werden, ihr fröhliches Gezwitscher einzustellen, hat der Dichter selber ohne Zweifel für sehr schön gehalten. In der Moralität von dem Kaiser, der seinen Neffen tötete (Rép. n° 25), wird im weitläufigsten und schleppendsten Mysterienstil vorgeführt, wie der Kaiser nach längeren Verhandlungen mit seinen Räten die Regentschaft seinem Neffen überträgt, wie dieser sogleich seine Macht miſsbraucht, um ein Mädchen zu vergewaltigen, worauf der alte Kaiser selber an ihm die Strafe vollzieht und ihm vor den versammelten Groſsen seines Reiches das Messer in die Kehle stöſst. Als nun später die Sterbestunde des Kaisers naht, meint der Kaplan, er dürfe ihm wegen der begangenen Schreckensthat die Hostie nicht

1) Erhalten in einem Druck ohne Ort und Jahr, im üblichen Schmalfolioformat; neu herausgegeben von Picot (im Bulletin du bibliophile 1901, S. 1 ff), der die Quelle der allegorischen Erklärung nachgewiesen hat und die Entstehung des Dramas in die Zeit um 1535 verlegen will.

darreichen, er beschränkt sich darauf, sie von weitem vorzuzeigen, doch kommt sie auf des Kaisers Gebet von selber zu ihm — dies scheint sich wenigstens aus den Worten, die von keiner Bühnenanweisung begleitet sind, zu ergeben. Die Schandthat des Neffen wird gleichfalls, soweit dies möglich ist, auf der Bühne vorgeführt; er bedient sich der Hilfe zweier Spitzbuben, die in der Charakterschilderung und der rohen Sprechweise an die Henkersknechte der Mysterien erinnern. Sie begeben sich an den Standort des Mädchens, knebeln sie und führen sie an den, vermutlich mit einem Vorhang verschliefsbaren Standort des verbrecherischen Neffen, der ihren flehentlichen Bitten blofs die Worte entgegensetzt: Par bieu, vous avez beau parler Car je ferai ce qui m'agrée. Nun folgen Klagen der Mutter, die das Mädchen nicht an ihrem Orte findet, dann Monologe des befriedigten Missethäters und des unglücklichen Opfers, aus denen wir erfahren, was inzwischen geschehen ist.

Allen diesen anspruchsvollen Dichtungen ist die Moralität vom armen Landmädchen weit überlegen. Sie ist ein Lichtpunkt in der rohen und wüsten Bauerndramatik, wie sie vor allem in Deutschland und Italien blühte. Schon wiederholt hatten wir es als einen schönen und denkwürdigen Zug in der Geschichte des französischen Dramas hervorzuheben, dafs hier auch der gemeine Mann mit seinen Sorgen und Klagen zum Worte kommt, aber das geschah stets in satirischer Form; hier haben wir zum erstenmal eine dramatisierte Dorfgeschichte, wo die Leiden des armen Volkes mit tiefer und ernster menschlicher Teilnahme geschildert sind. Versmafs und Ausführung sind zwar nicht besonders geschickt, aber doch hat der unbekannte Dichter Töne angeschlagen, wie wir sie auf der Bühne und, soviel mir bekannt ist, in der gesamten Litteratur jener Zeit nicht wieder vernehmen. Gleich zu Beginn tritt der Bauer Grouxmoulu auf, der den Tod seiner Frau beweint und von der braven und wirtschaftlichen Tochter Églantine getröstet wird. Darauf kommt der liebesbedürftige junge Gutsherr und schickt seinen Diener zu Églantine, damit er sie berede, dem Herrn zu Willen zu sein. Der Diener verspricht nun dem Mädchen, sie solle später vorteilhaft verheiratet werden und reiche Kleider

zur Ausstattung erhalten; das Mädchen weist ihn zurück: Ce serait très belle parure, Mais mon corps ne serait qu'ordure. Als der Diener noch ein zweites Mal kommt, droht der Bauer, ihn mit der Axt totzuschlagen. Nun erscheint der Gutsherr selber, um mit Gewalt sein Gelüste zu befriedigen; er mifshandelt den Alten, der ihm nur die Worte entgegensetzen kann: „Où force règne, droit n'a lieu.“ Aber das Mädchen, das vergewaltigt werden soll, bittet um Aufschub zu einer Unterredung mit ihrem Vater; nachdem sie mit ihm allein gelassen ist, fleht sie ihn an, sie vor der Schande zu retten und ihr das Haupt abzuschlagen, weil sie sich nicht selber töten und dadurch in ewige Verdammnis geraten will. Aber der Gutsherr hat dies Gespräch belauscht, die Worte des Mädchens rühren ihn, er bittet sie um Vergebung, befreit sie nebst ihrem Vater von der Leibeigenschaft und setzt ihr einen Blumenkranz aufs Haupt.[1]

Aufser dieser merkwürdigen Dichtung ist nur noch ein Fall bekannt, dafs eine Begebenheit aus der Sphäre des ernsten bürgerlichen Dramas im Moralitätenstil behandelt worden wäre. Jean Bretog, ein sonst unbekannter Dichter, hat in diesem Stil die Liebe eines Dieners zu seiner Herrin dargestellt und zwar von Anfang bis zu Ende in feierlichen und dabei possierlich unbeholfenen Zehnsilblern; im Druck erschien das Werk zu Lyon 1571 mit dem anspruchsvollen Titel „Tragédie françoise“, aber ohne Akt- und Sceneneinteilung (Petit, Rép. n° 9). Nachdem uns der „Acteur“ in einem Prolog darüber belehrt hat, die Geschichte sei vor drei Jahren in Paris wirklich vorgefallen, folgt ein Monolog des Dieners, der ein unbestimmtes Gefühl von Unruhe und Unzufriedenheit hegt. Zu ihm tritt Frau Venus in eigener Person — der Verfasser hat wohl den Pamphilus oder Boccaccios Fiammetta gelesen; Venus fordert den Diener zur Liebe auf und stellt ihm anheim, welche Frau sie in ihn verliebt machen solle. Nach Frau Venus kommt Chasteté mit Ermahnungen im entgegengesetzten Sinn, dann wieder

1) Zur Bibliographie vgl. Petit, Répertoire n° 56; die Reime sind in dieser Moralität verschränkt: ababbcbccdcddede u. s. w., aufserdem auch Triolets.

Venus, dann wieder Chasteté, aber die Lehren der Frau Venus haben doch auf den armen Jungen einen gröfseren Eindruck gemacht und er wagt es, sich mit Liebeswerbungen an die Frau seines Meisters zu wenden. Diese sagt zwar zunächst: „Je ne suis pas telle que vous pensez“ und macht einige Schwierigkeiten, worauf sich der unerfahrene Liebhaber abschrecken läfst und sich bei Frau Venus wegen seines Mifserfolges beschwert. Doch Venus meint, die erste abschlägige Antwort beweise gar nichts, er solle es nur noch einmal versuchen, und in der That wird sein zweiter Liebesantrag erhört. Nun aber erscheint Jalousie und stellt sich dem Ehemann in den Weg: „Or je te dis que je suis Jalousie Qui aux amans de tout temps porte envie“ etc. Und nun folgt bald die tragische Lösung, der Mann kommt zu unerwarteter Stunde nach Hause, ertappt die beiden im Schlafgemach, glaubt nicht den Ausreden der Frau, die vorgiebt, sie habe in der Dunkelheit den Knecht für ihren Mann gehalten, verstöfst sie und stirbt selber vor Zorn und Aufregung, nachdem er vorher den Knecht der Obrigkeit übergeben hat. Dieser wird hingerichtet, hält aber noch von der Galgenleiter herab eine erbauliche Rede und unter den „Äufserungen einiger Personen während der Hinrichtung des besagten Knechts“, die als Anhang beigefügt sind, lautet die letzte:

> ...je suis tout esperdu
> De veoir un homme en potence pendu,
> Pour avoir fait une cause commune
> A un chacun, tout ainsi que la lune.

Dafs in den Moralitäten in Bezug auf die Versform eine grofse Mannigfaltigkeit herrscht, geht schon aus dem oben Gesagten hervor. Die Einmischung lyrischer Formen in die Moralität wird von Sibilet ausdrücklich gebilligt. Im übrigen meint er, die Zehnsilbler entsprächen dem würdevollen Inhalt am meisten, aber da die Dichter nach der Vorschrift des Horaz das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden wollten, so mischten sie auch komische Bestandteile ein, und so entstehe ein Gemisch von langen und kurzen Zeilen, von einfachen und gekreuzten Reimen, dafs diese Spiele so buntscheckig würden, wie die Hartschiere eines Fürsten.

Diese Moralitäten berühren sich mit dem ernsten weltlichen Drama, von welchem schon im Mittelalter einzelne Versuche zu verzeichnen waren. Ohne Zweifel sind viele derartige Stücke spurlos verschwunden. Von manchen haben sich blofs die Titel in urkundlichen Aufzeichnungen erhalten, die uns in den Anfang des 16. Jahrhunderts zurückführen, und es ist vielleicht kein blofser Zufall, dafs diese Aufzeichnungen aus dem niederländisch-französischen Grenzgebiet herrühren, das in der Geschichte des Dramas eine so bedeutsame Rolle spielt und wo wir für so manche eigentümliche Richtung der mittelalterlichen dramatischen Poesie die ersten Beispiele fanden. Hier ist ja auch Jean Bodels Nicolas entstanden, diese ebenso glänzende wie vereinzelte Erscheinung im Entwicklungsgang des Dramas, es mögen sich dann schwächere Versuche auf dem Gebiete des romantischen Dramas angeschlossen und auch auf die Niederlande hinüber gewirkt haben, wo wir ja in den Abele-Spelen die frühesten weltlichen Dramen neben der Griseldis fanden. So wurde 1506 in Bethune ein Spiel von den Schicksalen des Königs von Castilien und der „Königin auf dem Meer“ aufgeführt; 1509 ebenda „une histoire romaine intitulée du roy de Gascoigne“ und ein Spiel „traitant du fait de justice“, sowie 1526 die Moralität vom Urteil des Königs von Aragon, ferner in St. Omer 1530 das Spiel vom irrenden Ritter. Die weitverbreitete Geschichte vom König im Bade (aus den Gesta Romanorum), die sich mehr dem Charakter der Mirakelspiele nähert, wurde, wie in anderen Ländern, so auch in Frankreich dramatisch behandelt; der Druck, der nach einer älteren Vorlage in Lyon 1584 veranstaltet wurde, ist allerdings verloren gegangen. Das „Urteil des Herzogs Karl“, das im Sommer 1548 in Besançon vier Aufführungen erlebte, ist vermutlich eine Dramatisierung der schauerlichen Erzählung, die auch Shakespeare in „Mafs für Mafs“ benutzte.[1]

1) Über die Aufführungen in den französischen Niederlanden vgl. Petit, Rép. S. 358, 361, 370, 377; über den König im Bade ebd. n° 291; vgl. auch das Drama von Römoldt u. Buch VIII. Über die Aufführung in Besançon vgl. U. Robert in den Mémoires de la société nationale des antiquaires de France 59, 70; zur Geschichte des Stoffes vgl. Buch X (Whetstone). Ein anderes Stück aus der Geschichte des Herzogs Karl wurde gleichfalls 1548 in Besançon gespielt.

Neben den kleineren Dramen wurden, ebenso wie dies gleichfalls schon im Mittelalter geschah, auch umfangreichere Begebenheiten aus der profanen Geschichte und Sage in der Form von weitläufigen Mysterien vorgeführt. Während jedoch aus dem Mittelalter noch Werke dieser Art erhalten sind, wie z. B. Milets Mysterium von der Zerstörung Trojas, ist aus dem 16. Jahrhundert keine derartige Dichtung überliefert. Doch waren vermutlich solche Stücke in gröfserer Anzahl vorhanden; Gesellschaften wie die Pariser Confrérie waren ja auf derartige Stoffe angewiesen, nachdem die Behörden begonnen hatten, dem geistlichen Drama Schwierigkeiten in den Weg zu legen. Durch einen Parlamentsbeschlufs vom 14. Dezember 1557 wurde den Mitgliedern der Confrérie gestattet, die Aufführung eines Spiels von Huon von Bordeaux, die sie bereits begonnen hatten, nach Weihnachten fortzusetzen, damit sie im stande wären, die Schulden zu bezahlen, die sie für die Inscenierung kontrahiert hatten, doch sollten sie „sans scandale“ und nur aufserhalb der Stunden des Gottesdienstes spielen. Demnach war dies Spiel, das einzige weltliche ihres Repertoirs, dessen Titel wir kennen, von einem ähnlichen monströsen Umfang, wie ihre früheren geistlichen Dramen.[1] Von einer ähnlichen Aufführung hören wir 1563 in Bethune; dort baten einige Bürgersöhne um die Erlaubnis, jeden Sonn- und Feiertag „histoires chroniques morales avecq farce joyeuse“ spielen zu dürfen, nämlich das Leben des guten Herzogs Johann von Burgund; es wurde ihnen gestattet, doch unter der Bedingung, dafs sie von jeder Person nicht mehr als zwei Heller Eintrittsgeld nehmen und nicht vor Schlufs des Gottesdienstes mit ihren Vorstellungen beginnen sollten. Diese merkwürdige Nachricht von einem grofsen volkstümlichen Drama aus der vaterländischen Geschichte steht einzig da, denn in dem früheren Spiel von der Jungfrau von Orleans (s. o. 1, 372) war neben dem vaterländischen Element auch das religiöse sehr stark hervorgetreten.

1) Vgl. Revue rétrospective 4, 345 (1834) und Petit, Mystères 1, 431.

2) Vgl. Archives du Nord de la France et du Midi de la Belgique Sér. III tom VI S. 37. Über die Erwähnung einer „histoire avec la farche“ in Bethune im selben Jahre vgl. Petit, Rép. S. 395.

Nach den spärlichen Proben zu schliefsen, die uns noch erhalten sind, hatten diese auf dem Boden der mittelalterlichen Dramaturgie erwachsenen Versuche eines weltlichen Dramas in Frankreich zunächst einen ähnlichen dürftigen Charakter wie um dieselbe Zeit in Spanien und England, wo sich erst später zeigen sollte, welcher verheifsungsvolle Keim hier verborgen lag. Aufser bei dem unfreiwillig-komischen Machwerk Bretogs sind die Namen der Verfasser nicht überliefert und die Werke tragen auch durchaus den unpersönlichen Charakter der mittelalterlichen Dramatik, nur in der Moralität vom armen Landmädchen blickt eine eigenartige, leider für uns nicht mehr bestimmbare Persönlichkeit durch.

* * *

Am längsten von allen mittelalterlichen Kunstgattungen hat sich die Farce als lebensfähig erwiesen. Die guten Stücke aus früherer Zeit wurden immer weiter gespielt; wir sahen ja schon, dafs die mittelalterlichen Farcen, soweit sie erhalten sind, gröfstenteils in Handschriften und Drucken des sechzehnten Jahrhunderts vorliegen. Was neu gedichtet wurde, bewegt sich im wesentlichen in dem alten Stil. Als Hauptversmafs wurde der Achtsilbler beibehalten, den Sibilet den Farcendichtern mit Recht als den lustigsten und beweglichsten Vers empfiehlt. Er ist meist sehr flott gereimt; die Dichter brauchten wegen der Reimworte um so weniger in Verlegenheit zu sein, als ihnen stets das Auskunftsmittel zu Gebote stand, einen Heiligennamen als Beteuerungsformel einzuschieben, z. B. wenn ein Reim auf -aise gebraucht wurde: par Saint Blaise; wenn einer auf -orge fehlte: par Saint George u. s. w. Daneben wären die eingelegten Triolette und Gesänge und komischen Verseffekte auch weiterhin beliebt, wie z. B. der, dafs dieselbe Person immer wieder denselben Vers wie einen Refrain wiederholt.[1] Auch werden jetzt

1) Wie z. B. der Ehemann in der Farce vom Waschfafs (s. o. 1, 449) immer wiederholt: „Ceci n'est pas dans mon roulet", so sagen die Frauen im Troqueur de maris (Rép. n° 206) immer wieder: „Il nous fault tous trois trocher", ebenso die Edelleute (Le Roux II, 4): „Nous avons courroult pour esbat."

immer häufiger Tänze und groteske Sprünge mit der Aufführung von Farcen verbunden[1], in solchen Künsten thaten sich natürlich vor allem die berufsmäfsigen Farceurs hervor, die jetzt immer mehr aufkamen.

Wir finden alle die verschiedenen Abarten wieder, die schon im Mittelalter bestanden; bei den unpolitischen Farcen ist freilich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs es sich blofs um Neubearbeitungen alter Stücke handelt. So z. B. bei einem Deflorationsprozefs, wo die komische Wirkung aufs drastischste gesteigert ist, indem drei schwangere Mädchen einen und denselben jungen Mann als ihren Verführer zur Ehe zwingen wollen; doch ist für ihn der Prozefs bei weitem nicht so beschämend, wie für den geistlichen Rechtsbeistand der Mädchen, Messire Jehan Virelinquin.[2] Natürlich fehlen auch nicht die Soldaten, die sich den Bauern gegenüber als grofse Kriegshelden aufspielen. Auch andere Peiniger des armen Volks, die hartherzigen Steuereinnehmer werden nicht verschont; bei der Hochzeit von Heinrichs II. Tochter Claudia 1559 führten die Enfants sans souci in einer Farce vor, wie der Einnehmer bei einer Pfändung mit Gewalt eine Kiste öffnet, aus der drei Teufel herausspringen und ihn und seine beiden Gehilfen fortschleppen.[3] Ferner zeigen die Farcen, dafs man trotz der Zuspitzung der kirchlichen Gegensätze doch immer noch fortfuhr, sich in der alten Weise über die Geistlichen lustig zu machen. Aufser den früher erwähnten Beispielen sei hier nur noch ein Stück erwähnt, das wohl aus Schülerkreisen hervorging, die „Farce de la Bouteille“: Die Mutter ist über die Dummheit

---

1) Vgl. Picot, Sotie S 241. Ein Tanz zum Schlufs in der Farce Le Roux de Lincy II. n° 13. Doch läfst auch z. B. die Königin Margareta am Schlufs ihrer Farce fünf Herren eintreten und mit den Damen einen Tanz aufführen.

2) Farce de Jean Lagny, Le Roux II. n° 8. Die lokalen Anspielungen weisen auch hier in die Normandie, ein juristisches Dokument beginnt: François, par la grâce de Dieu etc.

3) Petit, Répertoire S. 309, wo auch die Stelle aus d'Estoiles Journal abgedruckt ist, aus der hervorgeht, dafs gelegentlich einer Aufführung dieser Farce i. J. 1607 der König Heinrich IV. die Darsteller vor dem Unwillen der Steuereinnehmer schützte. Übrigens ist zu bemerken, dafs Fournier an dem von Petit de Julleville citierten Ort seine Quelle nicht namhaft macht.

ihres Sohnes, des Badin, untröstlich, ihr Nachbar giebt ihr den Rat, aus ihm einen Geistlichen zu machen; zum Messelesen sei er noch immer zu gebrauchen, auch könne er ja, wie der Sohn selber hinzufügt, sich durch einen Vikar vertreten lassen; doch endigt die bittere Satire mit ein paar Versen, die offenbar gegen die Reformation gerichtet sind.[1] Und die Satire gegen die Frauen bewegt sich gleichfalls ganz in dem alten Geleise. Die Farcendichter wiederholen immer wieder ihre Warnungen vor dem Ehestand, die sie mehrmals in die Form einkleiden, dafs Pilger und Pilgerinnen auf ihrer Wallfahrt in das Land der Ehe von einem zurückkehrenden alten Pilgersmann abgemahnt werden (Rép. n° 164, 165). Auch Claude Mermet, der später (Lyon 1584) eine Übersetzung von Trissinos Sofonisba erscheinen liefs, hat in einer Farce dies volkstümliche Motiv verwertet. Aber die Vergeblichkeit aller solcher Warnungen wird am besten erläutert durch den reizenden kleinen Schwank von der Witwe, die sich sobald als möglich mit ihrem Knecht verheiraten möchte und aus dem Zusammenschlagen der Glocken beim Trauergeläute für ihren Mann die Worte herauszuhören glaubt: „Prend ton valet, prend ton valet."[2] Und auch die Klagen der Ehegattinnen sind nicht allzu ernsthaft zu nehmen; den Frauen, die ihre Männer in der wunderbaren Schmiede umschmelzen lassen und dazu mit komischer Geschäftigkeit eigenhändig die Blasebälge in Bewegung setzen, wäre es nach vollbrachtem Werke doch lieber, wenn alles beim alten geblieben wäre, und in der Farce von dem Männertausch will schliefslich doch keine Frau sich zu einer Änderung verstehen.[3] Daneben besitzen wir aus der Zeit Franz' I. noch eine jener Farcen, wo ein alter Ehemann vergeblich ein Schönheits- oder

---

1) Fuyons nouvelle invention Qui est dangereuse et perverse. Le Roux III n° 6. Im Stück findet sich die lateinische Bühnenanweisung „ridet modicum longe".

2) Rép. n° 184. Dieses Glockenorakel wird auch von Rabelais III, 27 erwähnt; Regis in seinen Anmerkungen giebt auch sonstige Belege zu dieser lustigen Geschichte; der älteste findet sich in einer Predigt des Pariser Theologen Raulin († 1514).

3) Le Roux III n° 19. Hier ergiebt sich das ungefähre Alter der vorliegenden Redaktion aus der Erwähnung der Hugenotten S. 9. Zu der undatierbaren Farce vom Umgiefsen der Männer s. o. 1, 456.

Verjüngungsmittel zu erlangen sucht, um seiner Frau zu gefallen.[1]

Die Farcen mit eigentlicher dramatischer Handlung bilden auch in diesem Zeitraum die Minderzahl, doch erfreute man sich immer noch gerne an der Darstellung lustiger Foppereien und Mifsverständnisse. Hierher gehört z. B. die Posse von dem podagrischen Maître Mimin, der sich von seinem schwerhörigen Diener die Chroniques gargantuines vorlesen läfst, dann schickt er den Diener fort, um einen Apotheker zu holen, doch bringt er statt dessen einen Schuster, der gleichfalls taub ist und dem Patienten trotz allem Jammergeschrei ein Paar Stiefel anmifst.[2] Die belustigendste Mystifikationsposse ist aber die Farce de la Cornette von Jean d'Abundance, wo eine liederliche Frau vorgeführt wird, die mit Hilfe des Dieners Finet ihren alten Mann betrügt. Die Neffen des Mannes wollen ihm die Augen öffnen, doch indem sie sich über diese Absicht besprechen, werden sie von Finet belauscht, und so kann die Frau die Gefahr noch rechtzeitig abwenden. Sie sagt zu ihrem Manne: „Deinen Neffen ist nichts recht, was du thust, sie mäkeln auch an deiner Kopfbedeckung (cornette) und sagen, dafs sie schief sitzt (qu'elle va de travers).“ Als nun die Neffen erscheinen, läfst er sie gar nicht ausreden, während sie von der Frau sprechen wollen, die „de travers“ geht, meint er, sie wollten von der Cornette sprechen, er ereifert sich immer mehr und will sie schliefslich nicht mehr anhören, also eines jener Quiproquos, wie sie uns

1) Diese Farce wurde vor kurzem von Picot nach dem Manuskript veröffentlicht (Bulletin du Bibliophile 1900 S. 273 ff.); als ungefähren Zeitpunkt der Niederschrift bezeichnet Picot die Jahre zwischen 1525 und 1530; die Unterschrift „per me Arcelin“ und die Bühnenanweisung „Recedit“ lassen vermuten, dafs das Manuskript für einen Kreis von Studenten oder jungen Juristen angefertigt wurde. Der einfältige alte Bauer sieht bei einem Maler das Bild eines schönen jungen Mädchens und will sich nun für gutes Geld sein runzeliges Gesicht übermalen lassen, was der Maler auf der Bühne ausführt. Als er zurückkehrt, erschrickt seine Frau auf den Tod, aber er merkt den Betrug erst, nachdem sie ihm einen Spiegel vorgehalten hat. Also eine ähnliche Mystifikation, wie in einer alten niederländischen Farce, s. o. 1, 402; vgl. auch 2, 515.

2) Petit (Rép. n° 130) hat darauf hingewiesen, dafs die Chroniques gargantuines ca. 1526 erschienen, was einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der vorliegenden Version der Farce gewährt.

schon öfter begegnet sind (vgl. u. a. 1, 450), das aber hier ganz besonders belustigend wirkt, so dafs diese Farce auch noch bei einer Aufführung i. J. 1877 Beifall finden konnte.

Die persönliche Satire spielt natürlich auch in diesem Zeitraum bei den Farcendichtern eine grofse Rolle. Freilich fehlte es nicht an theologischen Stimmen, die einen solchen Spott als einen Verstofs gegen die christliche Nächstenliebe verurteilten, während die Humanisten darauf hinwiesen, dafs die persönlichen Ausfälle in den Possenspielen an die Manier der athenischen alten Komödie erinnere, gegen welche die Staatsbehörden mit Recht eingeschritten seien.[1] Doch wurden auch in Frankreich die Farcenspieler oft genug von Staats wegen zur Verantwortung gezogen, die Aktenstücke über Prozesse und behördliche Strafmafsregeln bilden eine Hauptquelle für die Geschichte des komischen Dramas. Einmal (Rouen 1506) ist es ein Geistlicher und sein Nachbar, die einander durch Farcen bekämpfen, ein andermal (1547) ein Gerichtsvollzieher, der dafür büfsen mufs, dafs er seinem Zorn gegen einen Parlamentsrat in einer Farce Luft gemacht hatte. Auch die Pariser Passionsbrüderschaft durfte nach dem Parlamentsbeschlufs von 1548 nur unter der Bedingung spielen, dafs durch ihre Vorstellungen niemand beleidigt werde. Besonders häufig geben jedoch die über ganz Frankreich verbreiteten Basochiens Anlafs zu Beschwerden, und ihre Satire mufs um so wirksamer gewesen sein, da eine ganze Reihe begabter Dichter, wie André de la Vigne, Jean d'Abundance und vor allem Marot zu ihrem

1) Vgl. hierzu eine Äufserung des Franziskaners Menot († 1518) in einer Predigt, die er Feria tertia post Dom. III Quadrag. in Parisiensi Achademia hielt (citiert nach Méray, La vie aux temps des libres prêcheurs II Paris 1878 S. 203): Et quod pejus, si sit aliquis, qui fecerit aliquod malum secretum, venient alii et component de eo cantilenas et eum nominabunt per nomen et cognomen; vel oportebit componere facetias et eas ludere super theatra et sic dishonoratur et diffamatur persona. Auch Bouchets Brief an den Roi de la Basoche in Bordeaux (Épitres du Traverseur XLII) enthält die Mahnung, die grofsen Herren nicht zu reizen und die Tugend nicht durch allzu bissige Worte zu befördern. Eine humanistische Äufserung der erwähnten Art findet sich in der unten S. 78 citierten Vorrede des Charles Estienne; über spätere diesbezügliche Äufserungen der humanistischen Theoretiker in Frankreich vgl. Morf S. 217.

Kreise gehörten. Auch François Habert mufste einst wegen kecker dramatischer Satiren im Gefängnis sitzen, ehe er sich, durch Schaden klug, der ernsten und langweiligen Gattung zuwandte, von der wir ja schon ein abschreckendes Beispiel kennen gelernt haben. In Paris mufste 1536 das Parlament einschreiten, als die Basochiens es wagten, die verspotteten Personen durch täuschend nachgebildete Masken und Bärte auf der Bühne zu charakterisieren; 1540 wurde den findigen Gesellen durch einen weiteren Parlamentsbeschlufs auch das Auskunftsmittel untersagt, die verspotteten Personen durch Anspielungen, etwa auf ihren Wohnort oder ihre Abstammung kenntlich zu machen. Ferner wurde eine Censur der Spieltexte eingeführt und alle improvisierten Zusätze ausdrücklich verboten. Zuletzt wurden diese Vorschriften i. J. 1582 eingeschärft, aus späterer Zeit sind keine Nachrichten mehr über Aufführungen der Basochiens erhalten.[1]

Bei den dramatisierten Anekdoten, die aus diesem Zeitraum überliefert sind, ist es natürlich in den meisten Fällen schwer zu entscheiden, ob sie auch damals erst entstanden oder ob sie nicht vielleicht noch aus dem Mittelalter herrühren. Die Hauptpersonen sind auch jetzt gewöhnlich Ehemänner, die von ihren Weibern hintergangen werden (z. B. Rép. n° 67, 116). Doch verdient ein Fall besondere Erwähnung, wo ausnahmsweise nicht der betrogene Ehemann die Kosten des Spafses trägt, sondern der Verführer, und es ist sogar ein adliger Herr, der am Schlufs beschämt dasteht. Die Moral, die so vielen Farcen zu Grunde liegt, „à trompeur trompeur et demi“ wird vielleicht nirgends so lustig und zugleich so eindringlich gepredigt, wie hier (Rép. n° 115). Der Bauer Naudet hat schon lange bemerkt, dafs es mit dem Edelmann und seiner Frau nicht ganz richtig ist. Er will der Sache auf den Grund gehen. Als der Edelmann sein Haus besucht und ihn fortschickt, um Wein

1) In Odet de Turnèbes' Lustspiel „Les contents“ (gedr. 1581) spricht eine der auftretenden Personen die Besorgnis aus, „on me jouera aux Pois pilés de la Basoche“. Über diesen Ausdruck vgl. Petit, Comédiens S. 98, Mystères 2, 170. Odet de Turnèbes hat übrigens diese komische Wendung nicht selber erfunden; s. o. 2, 289. — In Grevins Trésorière (s. u.) scheint sich eine der verpönten Anspielungen auf den Wohnort zu befinden.

zu holen, stellt er sich dumm, stört die beiden fortwährend durch die bekannten Lazzi vom Wiederkommen; dann als er den Wein ins Wasser stellen soll, mifsversteht er den Auftrag und schüttet den Wein ins Wasser aus. Endlich weifs sich der Edelmann nicht anders zu helfen, als dafs er ihn mit einem Brief an die Edelfrau fortschickt. Doch gleich darauf kehrt er zurück, beobachtet das saubere Pärchen im Nebengemach und geht dann aufs Schlofs, wo er der Edelfrau ad hominem demonstriert, was ihr Mann und seine Frau zusammen treiben; er wird für diesen Dienst mit einem neuen Kleide belohnt. Da nun der Edelmann nach Hause kommt und alles merkt, tritt ihm Naudet mit den Worten entgegen:

> Gardez donc vostre seigneurie
> et Naudet sa naudeterie,
> ne venez plus seigneuriser
> je n'iray plus naudetiser;
> chacun à ce qu'il a se tienne.

Es ist dies zugleich eine Probe, wie in den geistreich und lebendig fliefsenden Versen dieses Stücks der kecke, zuversichtliche Naudet vortrefflich zur Geltung kommt. Weit plumper und witzloser ist ein anderes Stück, wo ein Mann aus dem Volk sich in ähnlicher Weise an zwei Edelleuten rächt, die seiner Hausehre nachstellen (Le Roux II. n° 4).

Neben so vielen verschollenen und namenlosen Farcendichtern haben auch die drei glänzendsten Vertreter der Litteratur im Zeitalter Franz' I.: Rabelais, Marot und Margareta von Navarra diese Kunstform nicht verschmäht. Rabelais erzählt uns selber in seinem Roman (Buch III, 34), dafs er als Student in Montpellier — also um das Jahr 1530 — im Verein mit mehreren Freunden in einer Farce darstellte, wie ein Mann eine stumme Frau geheiratet hat und auf seine Bitten ein Arzt sie von diesem Gebrechen heilt. Nun schwatzt sie aber so viel, dafs der Mann sie gerne wieder stumm haben möchte; doch das vermag der Arzt nicht zu leisten; dagegen verspricht er, durch seine Kunst den Mann taub zu machen. Auch diese Operation gelingt so gut, dafs der Mann nichts hört, als der Arzt sein Honorar fordert, worauf dann das Stück mit einer grofsen Prügelscene endet. Man erkennt noch, wie Rabelais

sich des wohlgelungenen Spafses freute, der, wie wir wohl annehmen dürfen, von ihm selber herrührt; er bewegt sich durchaus in dem hergebrachten Stil und es ist auch ein Motiv aus dem Pathelin benutzt. Dafs die Juristen sich in possenhafter Vorführung des eigenen Standes gefielen, kam ja oft genug vor; hier hat ein Mediziner das gleiche gethan und damit ohne Zweifel an dem altberühmten Sitz ärztlicher Wissenschaft reichen Beifall eingeerntet.

Auch Marot hat bei seinem einzigen dramatischen Versuch wie bei seiner gesamten dichterischen Wirksamkeit die überlieferte Kunstform nicht in neue Bahnen gelenkt, wohl aber mit der ganzen Fülle seines heiteren Geistes beseelt. Es ist ein Gesprächsspiel über die Ehe, wie sich solche auch in jeder der beiden grofsen Farcensammlungen finden.[1] In dem einen erhält ein junger Ehemann von einem Docteur weise Ratschläge: wenn die Frau eifersüchtig sei, solle er es auch sein, wenn sie gerne Wein trinke, solle er die Kellerschlüssel bewahren, aber trotz alledem: „Tu seras homme plus martyr Que sainct Laurens qu'on fit rostir.“ Etwas besser geht es den Frauen in dem andern Stück, das sich auch durch einen sehr abwechslungsvollen Tonfall der Reime auszeichnet; hier weifs allerdings der alte Liebhaber nur Schlimmes von den Frauen zu sagen, aber der junge Verehrer der Frauen hält ihm gegenüber seinen Standpunkt tapfer aufrecht. Den ersten Preis verdient jedoch Marots Gespräch zwischen zwei Liebhabern. Der eine hat eine schöne junge Dame in der Kirche gesehen und sich in sie verliebt; er weifs selber noch nicht recht, ob „par mariage ou autrement“. Inzwischen macht er ihr den Hof mit Briefchen, Liebeserklärungen und nächtlichen Fensterparaden, aber alles umsonst; er mufste sogar wiederholt die Entleerung eines gewissen Gefäfses über sich ergehen lassen. Da empfiehlt ihm der andere die Geschenke als das beste Mittel: Ils font aveugles ceulx qui voyent Et taire les chiens qui aboyent etc., doch er selber hat keine gewagten und gefährlichen Liebesabenteuer, sein Herz gehört einem kleinen Mädchen aus der Nachbarschaft, die er heimzuführen gedenkt, inzwischen macht er ihr

1) Viollet le Duc 1, 1 ff., Le Roux de Lincy I, n° 7.

mit Zuckerwerk und anspruchslosen kleinen Geschenken den Hof. Schliefslich tritt zu den beiden noch ein „Quidam" hinzu und sie singen gemeinsam das Lied: „Puisque en amours a si beau passe-temps." Diese kurze Inhaltsübersicht kann natürlich vom Reiz der pointierten Sprache und der heiter dahinfliefsenden Verse keine Vorstellung geben. Dafs das alles trotz dem undramatischen Inhalt doch auch auf der Bühne seine Wirkung that, beweist die Abschrift in der Lavallièreschen Sammlung.[1]

Die Farce der Königin Margareta hat gleichfalls mehr den Charakter eines Gesprächsspiels; es zeigt sich hier die Liebenswürdigkeit und schalkhafte Beobachtungsgabe der Verfasserin des Heptameron, die sich in ihren Mysterien und Moralitäten nicht so deutlich hervorwagen durfte. Im Vordergrunde steht hier ein beliebtes Motiv aus der Litteratur der Liebeskasuistik: Frauen, die auf verschiedene Weise in der Liebe unglücklich sind und deren jede meint, ihr Leid sei das gröfste, suchen sich durch Klagen ihr Herz zu erleichtern. Dieses Thema hat ja die Königin auch in einer ihrer berühmtesten Dichtungen, in der „Coche", mit stärkerer Betonnng des sentimentalen Zuges angeschlagen; ich möchte dem anmutigen Spiel der Farce den Vorzug geben. Hier stehen neben den beiden Frauen, der eifersüchtigen und der von ihrem Mann mifshandelten, noch zwei Mädchen, von denen das eine glücklich liebt, während das andere von der Liebe nichts wissen will. Zu ihnen tritt als fünfte noch ein altes Mütterchen; sie prophezeit der Liebes-

1) Le Roux de Lincy II n° 34. In diesem Falle, wo man mit einem andern Text vergleichen kann, sehen wir recht klar, wie die Texte dieser Sammlung bis zur Unkenntlichkeit entstellt sind. Die Abfassungszeit des „Dialogue" (in der Lavallièrschen Handschrift als Farce bezeichnet) steht nicht fest, vgl. jedoch Petit, Rép. S. 108; die Erwähnung des Landit (Jahrmarkt in St. Denis) scheint die Bestimmung für eine Pariser Zuhörerschaft zu verraten. Marot hat auch zwei Colloquien des Erasmus im Versmafs der Farce übersetzt (zur Bibliographie vgl. Picots Farcensammlung S. XXXVIII), doch können diese hier übergangen werden, wiewohl die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dafs sie auch einmal aufgeführt wurden. Die Abfassungszeit unseres Gesprächs ist unsicher, aus der Verwunderung des einen Liebhabers über die Liebesgedanken des anderen in der Kirche darf man doch wohl kaum mit Picot S. XXXVII schliefsen, dafs Marot damals schon der Lehre Calvins geneigt war.

verächterin, der kleine Gott werde sie doch noch bezwingen, und dem glücklich liebenden Mädchen, die Liebe werde ihr noch manche Enttäuschung bringen, wie sie selber solche in ihren jungen Tagen erlebt habe. Den Frauen aber legt sie den Gedanken nahe, sich durch anderweitige Liebhaber für die schlechte Behandlung von seiten der Männer zu entschädigen. Die Dichtung bewegt sich in paarweis gereimten Kurzzeilen, die, wie dies öfters in der Farce geschieht, durch andere Verse und Reimstellungen unterbrochen sind, doch ist vielleicht nirgends sonst diese Abwechslung so reizvoll und anmutig zur Erhöhung des künstlerischen Eindrucks verwertet.[1] Übrigens wurde das gleiche Motiv später in einer andern Farce und zwar durchaus nicht ungeschickt wiederholt (Petit, Répertoire n° 133), hier tritt auch eine Witwe und eine Nonne auf, die, wie so oft in der volkstümlichen Litteratur, Verwünschungen gegen diejenigen ausstöfst, die sie ins Kloster sperrten, und sich beklagt, sie bekomme dort nur häfsliche und schmutzige Kleriker zu sehen.

* * *

Bei den Sotien können wir weit deutlicher als bei den Farcen erkennen, was in diesen Zeitraum gehört, denn hier gewähren uns in den meisten Fällen die politischen Beziehungen einen Anhaltspunkt, im übrigen liegt es im Wesen dieser Abart der Farce begründet, dafs sie sich immer in denselben Formen und in demselben Kreise bewegt. An der Grenzscheide steht eine Sotie, die noch in das letzte Regierungsjahr Ludwigs XII. fällt und uns vorführt, wie die alte Welt eingeschlafen ist und der personifizierte Mifsbrauch (Abus) mit einer Gesellschaft von Narren eine neue Welt aufbauen will. Diese Sotie, breiter ausgeführt als die übrigen Spiele der Gattung, entrollt ein satirisches Bild des Welttreibens. Die Narren kommen auf den Zauberschlag des Abus jeder aus einem Baum-

---

1) Vermutlich ist unser Stück gemeint, wenn nach einem Bericht des englischen Gesandten vom 26. Februar 1542 die Königin von Navarra vor dem Kardinal de Tournon eine Farce aufführen liefs, the players wherin were the Kinges doughter, Madame d'Estampes, Mad. de Nevers, Mad. Montpensier et Mad. Belley. Vgl. Collier, History 1, 68.

stamm hervor, zuerst Sot Dissolu, als Geistlicher gekleidet, dann Sot Glorieux als grofsprahlerischer Kriegsmann, der die Bauern schindet, dann Sot Corrompu als Richter, Sot Trompeur als Kaufmann; sie geben natürlich dem Dichter Anlafs, alles vorzubringen, was die volkstümliche Satire gegen die verschiedenen Stände vorzubringen hatte. Dann kommt noch Sot Ignorant als Vertreter des gemeinen Volkes und Sotte Folie als Vertreterin des weiblichen Geschlechts. Dem entsprechend haben auch die Steine und Pfeiler, die die Narren zum neuen Weltbau herbeischleppen, ihre tiefere Bedeutung, die Steine des Geistlichen heifsen Hypocrisie, Simonie und Liederlichkeit, die des Kriegsmanns Feigheit und Plünderung. Nachdem der stolze Bau vollendet dasteht, machen die überglücklichen Narren der Närrin den Hof, worauf diese erklärt, sie wolle demjenigen angehören, der den schönsten Sprung thue, und sie wetteifern alle in abenteuerlichen Sprüngen, bis durch die Erschütterung der Bau zusammenbricht.[1]

Unter der Herrschaft Franz' I. zeigen sich auch in der Sotie die Spuren der schärferen staatlichen Überwachung des Theaters. Ins erste Jahr seiner Regierung gehört allerdings noch eine politische Sotie „Les Chroniqueurs", ein Gespräch der Narrenmutter mit fünf Narren, ohne besonderes Interesse, doch vertritt der Verfasser, ähnlich wie früher Pierre Gringoire, die äufsere Politik des Königs; er empfiehlt den Feldzug nach Italien, der dann mit dem glänzenden Sieg bei Marignano (1515) endigen sollte. Wenn jedoch die Posse ihre Spitze gegen den König kehrte, so verstand dieser keinen Spafs. Das mufste sogar ein Priester, Monsieur Cruche, erfahren, der noch in demselben Jahre auf der Place Maubert eine Aufführung veranstaltete und es wagte, sich über das Verhältnis eines Salamanders (Emblem des Königs) und einer Henne (Anspielung auf Madame Lecocq, die Geliebte des Königs) in schon nicht mehr zweideutigen Anspielungen zu ergehen; er wurde dafür von einigen Edelleuten aus der Umgebung des Königs in der schmählichsten Weise mifshandelt.[2] Und als im folgenden Jahre

1) Das obige nach dem ausführlichen Auszug bei Parfait 2, 186ff.

2) Vgl. den Bericht im Journal d'un bourgeois de Paris, abgedruckt Petit, Comédiens S. 113ff. Über Cruche vgl. Picot, Sotie S. 8.

Luise von Savoyen, die Mutter des Königs, als Mère Sotte auf die Bühne gebracht und wegen ihrer Habsucht verhöhnt wurde, verfügte der König die strenge Bestrafung der Schauspieler. Auch wurde 1521 für die Dreikönigsspiele der Studenten die ausdrückliche Bestimmung getroffen, ut nullus auderet in sanguinem regium dicere.[1]

Aus der folgenden Zeit giebt es nur noch ein Beispiel dafür, dafs sich die politische Sotie in gröfserem Stil hervorwagte, allerdings nicht unter dem Scepter Franz' I., sondern in Genf. Hier hat 1523, während der Besetzung der Stadt durch den Herzog Karl III. von Savoyen, die eidgenössische (hugenottische) Partei ihre Beschwerden und Zukunftshoffnungen im Schauspiel angedeutet[2] und dadurch dem politischen Gegensatz, der später durch den Hinzutritt der Reformation von weltgeschichtlicher Bedeutung wurde, einen merkwürdigen Ausdruck verliehen. Auch hier erscheinen die Wünsche und Hoffnungen des Volkes verkörpert in der allegorischen Figur des Bontemps, die uns schon in den mittelalterlichen Possenspielen begegnet ist. Er ist leider seit vier Jahren — d. h. seit dem Beginne der savoyischen Okkupation — abwesend und seine trauernde Strohwitwe, Mère Folie, in Schwarz gekleidet, steht auf der Bühne. Der Frühling als Briefbote überbringt ihr ein Schreiben des fernen Gatten und sie ruft sogleich ihre Kinder, die Narren, herbei, die aus dem Zuschauerraume auf Leitern zu ihr heraufklettern. Sie beraten nun über die Lage und beschliefsen, Bontemps zur Rückkehr aufzufordern; inzwischen leisten sie sich einen guten Trunk. Aber die Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. Bei einer Aufführung im folgenden Jahre 1524 sah man die Narren in schwarzen Trauerkleidern, mit Narrenkappen,

---

1) Bulaeus 6, 132. — Von einer andern politischen Sotie aus dieser Zeit hat sich nur ein Bruchstück erhalten, herausgegeben von Thomas in den Mélanges Wahlund 1896. Die Anspielungen u. a. auf den Streit Leos X. mit Francesco Maria von Urbino lassen, wie Thomas bemerkt, auf das Jahr 1517 schliefsen. Das Drama „Les fantaisies du monde qui règne", das Gringoire, seit 1518 in den Diensten des Herzogs von Lothringen, zu Lunéville aufführen liefs (vgl. Maggiolo in den Mémoires de l'académie de Stanislas 1886 S. 267), war wohl gleichfalls eine Sotie.

2) Das folgende nach dem Abdruck der beiden Soties in den Mémoires et Documents p. p. la soc. hist. et arch. de Genève 1, 153 ff.

die sie sich im vorigen Jahr aus dem Hemde ihrer Mutter geschnitten hatten, an denen aber statt der üblichen zwei Langohren nur eines hervorstand; der Vater ist immer noch nicht zurück, die Mutter ist gestorben, die alte Grofsmutter Folie will nichts für sie thun und so müssen sie bei Monde Arbeit suchen, der eine als Schneider, der andre als Schuster u. s. w., doch Monde ist mit nichts zufrieden. Er wird von dem Arzt für verrückt erklärt; darauf stecken ihn die übrigen in Narrenkleider, werfen ihm ein Tuch über den Kopf und führen ihn ab. In diesem Stück verraten einzelne merkwürdige Anspielungen, wie die antisavoyischen Genfer zugleich auch antirömisch zu werden begannen; dabei bewegen sie sich jedoch mit vollstem Behagen in den grotesken Formen des mittelalterlichen Bühnenwesens und zeigen eine fröhliche Theaterlust, die ihnen später durch den Kalvinismus gründlich ausgetrieben wurde.[1]

Aus den folgenden Jahren haben sich Sotien erhalten, die nach der handschriftlichen Überlieferung (Ms. Lavallière) und nach einzelnen lokalen Anspielungen zu schliefsen, in Rouen entstanden sind. Dort besafs die Narrengesellschaft der Connards[2] eine Art von Monopol für die Veranstaltung der Fastnachtslustbarkeiten und sie benutzten dieses Monopol, wie es in einem ihrer Manifeste heifst, um der Welt einen sokratischen Spiegel vorzuhalten. Von ihren tollen Streichen wissen die zeitgenössischen Berichte viel zu erzählen. Es scheint, dafs sie die dramatische Vorführung von den Ereignissen des Stadtklatsches mit besonderer Vorliebe betrieben. So verspotteten sie 1509 einige Domherren, die sich von Zigeunern aus der Hand hatten wahrsagen lassen, ein andres Mal verspotteten sie einen Ehemann, den sein schlaues Weib mit Hilfe eines fin-

1) Farel erklärte sich schon 1524 in einer seiner Thesen (abgedr. bei Herminjard 1, 195) gegen die heidnischen Fastnachtslustbarkeiten, womit er offenbar auch die dramatischen Possenspiele meinte. In den Genfer Kirchengesetzen von 1542 und 1555 wurden die „chansons et représentations viles et deshonnestes, comme aussi les masques, mômons et mômeries“ als „choses abominables devant Dieu“ verboten; vgl. E. Gaullieur in der Revue suisse 11, 135. Weiteres über das Drama im calvinistischen Genf s. o. S. 18.

2) Über diese Gesellschaft vgl. Floquet in der Bibl. de l'école des chartes A. 1, 105 ff.

gierten Gespensterspuks hinters Licht geführt hatte.[1] Bei den Nachrichten über das Auftreten der Connards beim Rouener Karneval von 1540 ist es nicht in allen Fällen klar, ob es sich um wirkliche Sotien handelt oder blofs um komische Gruppen im Festzug, vielleicht mit ein paar erläuternden Worten, jedenfalls sind manche Einfälle ganz im Geist der Sotie gehalten. Neben der früher erwähnten pantomimischen Vorführung der grofsen Wäsche von Adel, Geistlichkeit und Volk wurde auch die schlechte Geschäftslage dargestellt; Marchandise wurde feierlich begraben. Auch die auswärtigen Gegner Frankreichs bekamen ihr Teil. Heinrich VIII., der sich am Kirchengut vergriffen hatte, erschien als tempelräuberischer Belsazar, dann führte er mit Papst Paul III., Kaiser Karl V. und noch einem Narren ein Spiel auf, bei dem die Weltkugel als Spielball diente. Offenbar waren diese Spiele interessanter als die Rouener Soties, die sich jetzt noch erhalten haben; diese sind ohne eigentliche Handlung, lustige Gespräche, deren Hauptreiz wegen der vielen dunkeln Anspielungen auf lokale Ereignisse für uns nicht mehr vorhanden ist. Merkwürdig ist in diesen Stücken die Stellung zu den grofsen kirchlichen Fragen. In dem einen erscheint die Mère Sotte und erklärt, sie wolle sich jetzt Mère de Ville nennen, offenbar weil alle Bewohner der Stadt Narren sind[2], vor ihr erscheinen die drei grotesken Figuren Gardenappe, Gardepot und Gardecul, in denen die Schlemmerei und Unzucht der Geistlichen verkörpert sein soll. Dagegen in einer andern Sotie, wo der Badin sich über die verschiedenen Arten der Narren verbreitet, erwähnt er auch diejenigen, die sich für ihre Überzeugung verbrennen lassen. Offenbar wollten also die fröhlichen Gesellen sich das Recht des Spotts über die Geistlichkeit bewahren, ohne deshalb die Konsequenzen der Reformatoren zu ziehen, und nachdem sich in früherer Zeit oft genug das Domkapitel über sie beschwert hatte, ist es nicht zu verwundern, dafs sie nun auch den Hafs der Kalvinisten auf sich luden. 1562 fühlten sich diese in der Stadt sicher genug zu

1) S. o. 1, 449. Eine derartige Gespenstergeschichte wird übrigens auch im Decameron 7, 1 erzählt.

2) Vgl. Petit de Julleville zu Rép. n° 144, Le Roux de Lincy II, n° 5. S. 14 wird Gargantua erwähnt.

einem gewaltthätigen Auftreten; als im Carneval dieses Jahres die Connards ihren Umzug halten wollten, wurden sie mit Steinwürfen empfangen.[1]

Auch der berühmte Mischband des britischen Museums enthält zwei Sotien, die vermutlich aus unserm Zeitraum stammen, doch ist hier die Satire ganz allgemein gehalten. Die eine (Sotie des Trompeurs n° 204) dreht sich im wesentlichen um Wortspiele; so erscheint im Gefolge der Sotie unter anderm der personifizierte Wortwitz Jedermann (Chacun)[2], also jedermann ist ein Narr, ferner erscheint die Zeit und giebt dem Chacun eine Trompete, denn „Chacun qui veut régner selon le temps devient trompeur", d. h. ungefähr: Jedermann, der dem Lauf der Zeit folgen will, mufs trompeur (Trompeter oder Betrüger) werden. Ebenso wird auch in der Sotie vom Narrenkönig (Rép. n° 185) mit den hergebrachten Motiven operiert. Zu Beginn steht in der üblichen Weise der Beherrscher des Narrenreichs auf der Bühne und ruft seine Unterthanen herbei; wie in der Genfer Sotie erstreckt sich das Spiel bei dieser Gelegenheit von der Bühne in den Zuschauerraum, wo der Büttel Sotinet nach versteckten Narren sucht. Einer wird mit Gewalt heraufgeholt und es zeigt sich, wie bei der Mère Sotte in Gringoires berühmtem Stück, dafs er unter seinen Kleidern noch Narrenkleider hat. Im übrigen scheinen hier Anspielungen auf Streitigkeiten in einer Narrengesellschaft enthalten zu sein; der Störenfried Coquibus, der Ratten trägt (rat-porteur, rapporteur, also wieder einer der üblichen Wortwitze), wird fortgejagt und zum Schlufs stimmen die Narren den Gesang an: Ecce quam bonum et jucundum habitare fratres in unum. Eine solche fortwährende Wiederholung der nämlichen Motive mufste allmählich ihren Reiz verlieren, die Form war nicht beweglich und entwicklungsfähig genug. Die letzte noch vorhandne Sotie

---

1) Vgl. die Stelle aus Bezas Hist. ecclésiast. bei Floquet 1, 118. Andre Rouener Stücke, die einen mit der Sotie verwandten Charakter zeigen, können hier übergangen werden, z. B. Rép. n° 181 u. 197.

2) Über solche personifizierte Wortwitze s. o. 1, 472, 479; vgl. auch die Titel von zwei verloren gegangenen Farcen des Jean d'Abondance Petit, Rép. S. 95. Eine darunter: Le monde qui tourne le dos à Chacun wurde 1553 in Besançon aufgeführt; vgl. Robert S. 70.

ist ein Narrengespräch, das die Pariser Basochiens im Karneval 1548 aufführten.

Indes befindet sich auch unter den Werken der Königin Margareta von Navarra eines, das wir als Sotie bezeichnen können. Die auftretenden Personen heifsen Trop, Prou (Genug), Peu und Moins (Rép. n° 206). Unter Prou ist der Kaiser, unter Trop der Papst zu verstehen, der hier weniger vom religiösen als vom politischen Standpunkt aus befehdet wird. Die Dichterin will offenbar für den heifsgeliebten Bruder eintreten und schwingt gegen dessen Feinde die Geifsel der Satire, die sich jedoch, dem herkömmlichen Stil der Sotie entsprechend, in dunkeln und schwer verständlichen Anspielungen bewegt. Trop und Prou treten mit langen Eselsohren auf, Peu und Moins, die das kleine Volk bedeuten sollen, verhöhnen sie. Petit de Julleville vermutet wohl mit Recht aus dem Zusammenhang, dafs alle vier mit Narrenkappen geschmückt waren.[1]

Schliefslich verdient es Erwähnung, dafs auch der komische Monolog nach mittelalterlicher Art seine Lebenskraft weiter bewährte. Namentlich haben die Sermons joyeux, die lustigen Predigtparodien bis in die Zeit nach dem Ausbruch der grofsen kirchlichen Bewegung fortbestanden. So finden wir noch 1538 in den Stadtrechnungen von Cambrai einen Geldbetrag verzeichnet, den ein gewisser Claude le Mausnier dafür erhielt, dafs er auf einem Fafs stehend eine Predigt hielt und so das Volk belustigte.[2] Im Sammelband des britischen Museums befindet sich ein Sermon joyeux, der das fleifsige Trinken mit burlesker Anwendung von Bibelstellen empfiehlt; hier wird der

---

1) Völlig eigner Art, aber noch am ehesten mit der Sotie verwandt, ist ein kleines Drama, das 1531 in Genf aufgeführt wurde, als diese Stadt, um sich gegenüber Savoyen einen Rückhalt zu sichern, ein Bündnis mit Bern und Freiburg geschlossen hatte (herausg. in den Mémoires et documents publiés par la société historique et archéologique de Genève 2, 21 ff.). Da erschienen vier Sperber, eine Henne und drei Küchlein, diese suchten Schutz hinter drei grofsen A aus Tischlerarbeit in den Farben der drei Städte, die miteinander verbunden sind „alliés (A-liés) par des sermens“. Die Sperber (Savoyen) fordern die Hühner auf, sich in ihre Gewalt zu begeben, doch diese vertrauen auf den Schutz der alliés.

2) Ein Abdruck dieser Aufzeichnung bei Durieu. Le théatre à Cambrai 1883 S. 166; zur Bibliographie der Monologe und Sermons joyeux s. o. 1, 453.

Redner fortwährend durch Zwischenbemerkungen einer zweiten lustigen Person unterbrochen. Solche scherzhafte Reden wurden, wie sich noch zeigen wird, öfters von den Schauspielern zur Eröffnung ihrer Aufführungen verwendet und auch bei Aufführungen von Komödien des klassischen Stils hat man mitunter diese Sitte beibehalten, wie ja auch in Italien mitunter der Komödienprolog den Charakter einer selbständigen Soloscene annahm.

* * *

Dies sind in den wesentlichen Zügen die Schicksale der mittelalterlichen Formen in der neuen Zeit. Neben der Sotie hörte auch das Mysterium allmählich auf, eine in Betracht kommende Litteraturgattung zu sein, auch die allegorische Moralität mufste absterben, nachdem sie eine Zeit lang durch die religiöse Bewegung mit neuem Inhalt erfüllt worden war; als fähig zu immer neuen Wirkungen hat sich blofs die Farce erwiesen. Eine wichtige Änderung im Betrieb aller theatralischen Gattungen war es aber, dafs in diesem Zeitraum die dramatische Kunst immer mehr in die Hände der berufsmäfsigen Schauspieler geriet.

Vor allem mufste das geistliche Drama in ihren Händen seinen weihevollen Charakter verlieren. Früher waren oft in einer Stadt Jahre und Jahrzehnte verflossen, bis man sich zu einer neuen Mysterienaufführung entschlofs, die dann mit allem erdenklichen Pomp in Scene gesetzt und in der ganzen Gegend mit einer Spannung erwartet wurde, die die Empfänglichkeit und Genufsfähigkeit steigerte. Der Bürger oder Handwerker, der eine Rolle übernahm, fühlte sich seiner Alltagswirksamkeit entrückt und zu einer höheren Aufgabe erhoben, in der er hingebungsvoll ganze Monate hindurch lebte und webte. Bei der Aufführung kam ihm dann das Vorrecht des Dilettanten zu statten, dafs so viele unter den Zuschauern ihm persönlich bekannt waren und ihn durch ihren freundlich-parteiischen Beifall ermunterten.[1] Das alles war anders, wenn eine Truppe

1) Bei einer Aufführung in Dijon entwickelte sich eine Prügelei zwischen der Frau eines Darstellers und einem Mädchen, das diesen Darsteller kritisiert hatte; vgl. Gouvenain in dem 1, 433 citierten Aufsatz.

in die Stadt kam, die neben Moralitäten und Farcen unter anderm auch geistliche Spiele auf dem Repertoir hatte, die diese Spiele nicht auf einem eigens dazu hergerichteten und sorgfältig ausgeschmückten freien Platze darstellte, sondern, wie dies bei den Schauspielertruppen fast immer der Fall war, in einem geschlossenen Raum, der zur Entfaltung des eigentümlichen mittelalterlichen Inscenierungssystems wenig geeignet war, mit dürftiger Ausstattung und einer beschränkten Zahl von Darstellern, die berufsmäfsig den einen Tag einen Heiligen, den andern Tag wieder eine andere Rolle darstellten, alles in der Absicht, ein paar Gulden zu verdienen und dann weiter zu ziehen. In solchen Fällen mufsten alle die bekannten Einwände, die sich mit dem Aufhören der mittelalterlichen Unbefangenheit erhoben, nur noch in verstärktem Mafse laut werden.

Schon bei den Pariser Passionsbrüdern konnten wir sehen, wie auch unter den theatralischen Genossenschaften, die nicht aus Berufsschauspielern bestanden, die Kunst immer mehr einen geschäftsmäfsigen Charakter annahm; schon durch die von ihnen beliebte Zerlegung der grofsen Mysterien in kleine Stücke, deren Aufführung sich durch den gröfseren Teil des Jahres hinzog, verloren diese Aufführungen den Charakter eines aufsergewöhnlichen Festes. Dafs die Brüderschaft einen eigenen Theatersaal besafs, wurde schon erwähnt. 1538 erbaute in Lyon der Bürger Jean Noyron einen Theatersaal zu Spekulationszwecken, der, wie es scheint, nur bis zum Jahre 1541 bestand[1],

1) In diesem Theatersaal bestand der Bühnenraum angeblich aus drei Stockwerken, die den Himmel, die Erde und die Hölle darstellten. Bis in die neueste Zeit hat man dies oft irrigerweise als die normale Anordnung der Mysterienbühne bezeichnet. Aber auch in Bezug auf das Lyoner Theater ist die überlieferte Auffassung irrig, obwohl Petit, Mystères 2, 135 unter Berufung auf Brouchouds Origines du théatre à Lyon S. 11 und Colonias Histoire littéraire de Lyon (1730) 2, 429 ff. von der Lyoner „scène à trois étages“ spricht. Die Angabe Brouchouds, der keine Quelle nennt, beruht offenbar auf den unzuverlässigen Mitteilungen Colonias. Dieser erwähnt, gleichfalls ohne Quellenangabe, auf dem Theater Noyrons sei das Mysterium vom alten Testament dargestellt worden, das Colonia irrtümlicherweise dem Loys Choquet zuschreibt. Als Probe des damaligen Geschmacks citiert er den Anfang dieses Mysteriums nach der Ausgabe von 1542: Erschaffung der Engel und Sturz Lucifers, und es ergiebt sich deutlich

ebenso wurde 1547 in Meaux ein hölzerner Theaterbau errichtet, in welchem man auch verschliefsbare Logen mieten konnte. Es wurde offenbar auf diesem Theater ebenso wie auf dem Pariser die heilige Geschichte des alten und neuen Testaments in kleine Abschnitte zerlegt von Einwohnern der Stadt dargestellt. In diesem geschäftsmäfsigen Betrieb konnte man natürlich nicht mehr ein frommes Werk erblicken. Es wurde später erzählt, dafs mehrere der Darsteller ein schlechtes Ende nahmen, wie z. B. der Darsteller des Satan am Galgen endete, und man sah darin eine göttliche Strafe; ähnliche Legendenbildungen werden uns von jetzt ab häufiger begegnen. In Lyon wurde seit dem Jahr 1540 — höchst wahrscheinlich in dem erwähnten Theatergebäude — an Sonn- und Feiertagen nach Tisch der gröfste Teil der Geschichten des alten Testaments jedesmal mit einer Farce am Schlufs dargestellt. Diese bürgerlichen Dilettanten, die die Aufführung von Mysterien immer geschäftsmäfsiger betrieben, gaben auch mitunter in anderen Städten Gastvorstellungen. Nachdem den Mitgliedern der Pariser Passionsbrüderschaft die Aufführung geistlicher Spiele untersagt worden war, trafen sie doch noch ca. 1550 mit einer gleichnamigen Brüderschaft in Rouen eine Verabredung, wonach alljährlich einige von den Pariser Mitgliedern gegen Bezahlung nach Rouen herüberkommen sollten, um dort die Passion zu spielen.

Doch gab es auch, abgesehen von solchen bezahlten Mysteriendarstellern, einen berufsmäfsigen Schauspielerstand, dessen Vorhandensein uns schon im Mittelalter bezeugt ist. Aufser den Jongleurs[1] pflegten auch die Pariser Enfants sans souci gegen Entgelt ihre Farcen zu spielen und unternahmen auch zu diesem Zweck Reisen in fremde Städte. Es giebt sogar aus jener Zeit schon vereinzelte Fälle, dafs die wandernden Schau-

aus dem Zusammenhang, dafs Colonia sich nach dem Inhalt dieser Scenen seine Angaben über die Anordnung des Bühnenraumes willkürlich konstruierte. — Zu den Legenden von den Darstellern s. o. S. 14.

1) Auch die alte Verbindung der Schwertfechtkünste mit der Schauspielkunst bestand weiter; bei der Aufführung der Genfer Sotie von 1524, in welcher die Bühnenanweisungen lateinisch sind, wurde die Rolle der Grofsmutter von Maître Pettremand, grand joueur d'espée gespielt.

spieler auch geistliche Spiele vorführten. Im wesentlichen aber hat sich das berufsmäfsige Schauspielertum am Possenspiel entwickelt; die Schauspieler, die in der ersten Zeit mit Namen genannt uud wegen ihrer Geschicklichkeit gerühmt werden, sind ausschliefslich Komiker. In der Zeit Franz' I. war der berühmteste unter ihnen Jean de Pont-Alais[1], der zu den Enfants sans souci gehörte und schon 1513 bei der berühmten politischen Sotie mitwirkte, die Gringoire in den Pariser Hallen aufführte; seinen Künstlernamen hat er von dem Pont-Alais nördlich von den Hallen bei St. Eustache. 1516 wurde er wegen Mitwirkung bei dem dramatischen Spottgedicht gegen die Königin-Mutter ins Gefängnis geworfen, doch stand er später bei den hohen Herrschaften in Gnade. Nachdem er seit 1519 zu wiederholten Malen in Lothringen die Hoffestlichkeiten durch sein Spiel erheitert hatte, wurde er 1530 von der Stadt Paris zur Mitwirkung bei den Einzugsfestlichkeiten für die Königin Eleonore angeworben[2], ebenso wirkte er 1533 als Festordner beim Einzug des Königs in Le Puy und begleitete auch den König als Farcenspieler auf seinen Reisen.[3] An seinen Namen knüpft sich, wie das ja stets bei beliebten Komikern der Fall ist, eine Fülle von lustigen Geschichten; auch wird er ausdrücklich als Rhétoricien und Verfasser dramatischer Dichtungen gerühmt, die indes für uns verloren gegangen sind; als sicher von ihm

---

1) Nachrichten über ihn und über andre Komiker dieser Zeit bei Petit, Comédiens S. 167 ff. Der dort S. 183 erwähnte Comte de Salles war wohl gleichfalls Komiker „assez plaisant à veoir“, wenn es auch in seinem Epitaph heifst:

> Qui par mes gestes, brocards et tragédie
> Maint assemblée ay souvent resjouie.

2) Der bei dieser Gelegenheit erwähnte Italiener André wurde wohl nur für die äufsere Ausschmückung sowie für die Erfindung und Anordnung der allegorischen Gruppen herangezogen, Jean de Pont-Alais sollte ihm wohl mit den entsprechenden Textworten an die Hand gehen. So ist vermutlich die bei Petit, Comédiens S. 173 mitgeteilte Stelle aus dem Cérémoniel français zu verstehn.

3) Vgl. Baschet S. 3 und die dort citierte Litteratur. Aufserdem wird dort noch ein anderer Schauspieler mit seiner Gesellschaft „Pierre de la Oultre, maistre compositeur et joueur de farces et moralités“ als vom König besoldet erwähnt.

herrührend können wir nur zwei gereimte Bittschriften bezeichnen, deren burlesker Ton, mit behaglicher und liebenswürdiger Selbstironie gepaart, an ähnliche Erzeugnisse Marots erinnert. Nach Du Verdier hat er neben Satiren und Farcen auch Mysterien und Moralitäten verfafst und ohne Zweifel auch aufgeführt; eine der erwähnten Anekdoten berichtet, wie er bei einer Mysterienaufführung einen Barbier, der mit möglichster Grandezza den König von Indien spielte, durch eine spöttische Anspielung auf sein Gewerbe aufser Fassung brachte. Einem andern Enfant sans souci, Jean Serre, der jedenfalls vor 1532 gestorben sein mufs, hat Marot ein reizendes, halb scherzhaftes und halb wehmütiges Trauergedicht gewidmet.[1] Von andern berühmten Komikern der Zeit können wir uns keine so deutliche Vorstellung mehr bilden; in der Farce vom Marktschreier und seinem Knecht (Rép. n° 76) erwähnen die beiden im Gespräch eine ganze Reihe von verstorbenen und lebenden „farceurs“ offenbar mit ihren Theaternamen.[2]

Eine notwendige Folge dieser Entwicklung war es auch, dafs die Geistlichen nun nicht mehr als Schauspieler auftraten. Während man früher den geistlichen Darstellern die weitgehendsten Zugeständnisse bewilligte — so wurde ihnen z. B. öfter gestattet, dem Charakter ihrer Rolle entsprechend, sich einen Bart wachsen zu lassen —, stofsen wir jetzt öfter auf Spuren des Mifstrauens von seiten der vorgesetzten kirchlichen Behörden. Als z. B. die Einwohner von Péronne 1534 die Aufführung eines Mysteriums von S. Barbara vorbereiteten, wurde angeordnet, dafs bei der Censur des Spieltextes die Rollen, die den Geistlichen zugedacht waren, einer besonders genauen Prüfung unterliegen sollten, 1551 wurde drei Klerikern, die eine Aufführung von Josephs Verkauf beabsichtigten, ihr Gesuch abgeschlagen. Aus dem ersten Jahrzehnt der Regierung Franz' I. liegen auch noch Beispiele vor, dafs Geistliche mit der vollsten

1) S. o. 1, 452.

2) Auch der in mehreren Farcen wiederkehrende Name Maître Mimin (vgl. Picot, Sotie n° VII, Petit, Comédiens S. 341) scheint ursprünglich der Beiname eines Komikers gewesen zu sein, doch wechselt er in den verschiedenen Stücken seinen Charakter und ist keine stehende komische Figur, wie Harlekin oder Pickelhäring.

mittelalterlichen Unbefangenheit selbst bei der Aufführung burlesker Stücke als Dichter oder Darsteller mitwirkten, wie der bereits erwähnte Monsieur Cruche und einige Priester in der Normandie, die ihr Vergehen mit leichten Geldstrafen abbüfsten.[1] Rabelais ist wohl einer der letzten aus dem geistlichen Stand, der sich derartige Späfse erlauben durfte.

Von förmlich organisierten Wandertruppen und durch Kontrakt miteinander verbundenen Berufsschauspielern erfahren wir zuerst um die Mitte des Jahrhunderts. Aus dem Jahre 1545 hat sich ein Kontrakt erhalten[2], worin „Anthoine de l'Espeyronnyère, joueur d'histoires" ein Mitglied seiner Truppe auf ein Jahr verpflichtet „à luy aider à joer chacun jour durant ledict temps tant et autant de foys qui luy plaisa [lies: plaira] en l'art de joueur d'enticailles de Rome, consistant en plusieurs ystoires moralles, farses et soubressaulx". Ein anderer Kontrakt, von 1552, bezieht sich nicht auf Schauspieler, sondern auf Musiker, die von einem joueur d'istoires et de moralitez angeworben werden.

Aus diesen Kontrakten ersehen wir aufs neue, wie das fahrende Volk neben seiner früheren dramatischen Spezialität, der Farce, nun auch das ernste Drama übernahm, das früher von den Priestern und auch von den sefshaften Bürgern in den Städten gepflegt wurde. Damit war der eigentliche Schauspielerstand in seiner heutigen Bedeutung geschaffen. Die geistlichen Spiele, die sie aufführten, mufsten natürlich in Bezug auf Umfang und Personenzahl beschränkt sein: Episoden aus den grofsen Cyklen, wie Joseph in Ägypten, Isaaks Opferung, Hiob; auch spielten sie vermutlich Gleichnisse, wie z. B. vom verlorenen Sohn und vom armen Lazarus.[3] Und wenn man jetzt

---

1) Vgl. Rép. s. o. 1516, 1518, 1523.

2) Herausg. v. Boyer in den Mémoires de la société historique, littéraire etc. du Cher, Ser. 4 Vol. 4 (1888) S. 287 ff.; bereits von Bapst S. 177 citiert. Zu diesem Kontrakt vgl. auch unten S. 75.

3) Über französische Spiele vom verlorenen Sohn s. o. 1, 381 f.; 2, 123 f. Als Ergänzung zu dem dort Gesagten sei auf die Predigt des Franziskaners Menot, abgedr. bei Nicéron, Mémoires etc. 24, 386 ff. (Paris 1733) verwiesen. Zu den Aufführungsberichten bei Petit, Rép. S. 378, 395 ist nachzutragen, dafs 1539 in Limoges dem Buchhändler Claude Cheyron die Erlaubnis zu einer Aufführung erteilt wurde, mit der Bedingung, dafs dabei kein Ärgernis

überhaupt die Einmischung weltlich-komischer Elemente in solche Dramen mit argwöhnischem Blick betrachtete, so war das den Berufskomödianten gegenüber in doppeltem Mafse der Fall; so beschwerten sich 1559 die Domherren von Le Mans, dafs der Mifsbrauch der heiligen Schrift durch eine Wandertruppe Ärgernis errege. Ein Stück der Lavallièreschen Handschrift (Rép. n° 43) kann uns deutlich machen, wie die Komödianten mitunter die heilige Geschichte für ihre Zwecke zurecht stutzten; mit offenbarer Benutzung von Motiven, vielleicht auch von ganzen Stellen aus der Mysterienlitteratur, wird hier die weltlustige Maria Magdalena vorgeführt, die stolz auf ihre üppige Jugend die Ermahnungen der Geschwister in den Wind schlägt; nachdem sie abgegangen ist, endigt das Stück, ohne die Bekehrung vorzuführen, mit dem üblichen Abschlufs der Farce: „Une chanson pour dire adieu".

Aufserdem spielten sie auch allegorische und halballegorische Moralitäten; unter den „enticailles" und den Historien haben wir offenbar Stücke wie das von der römischen Frau und von dem Kaiser mit seinem Neffen zu verstehn, historisch-novellistische Dramen, die im damaligen Sprachgebrauch, auch von Theoretikern wie Sibilet mit den eigentlichen Moralitäten unter einem gemeinsamen Gattungsnamen zusammengefafst wurden. So wird es auch begreiflich, wenn Sibilet über die Schäbigkeit der Moralitätenaufführungen klagt, die von Privatunternehmern des Gewinnes wegen veranstaltet würden, während die entsprechende Gattung der Tragödie bei den Griechen und Römern von Staats wegen mit dem höchsten Glanz und Pomp in Scene gesetzt worden sei. Bei den Aufführungen scheint es üblich gewesen zu sein, dafs man auf ein ernsteres Stück eine Farce folgen liefs, wie dies die Truppe in Lyon 1540 that[1], ein Gebrauch, den der strenge Kalvinist Barran als eine Entweihung verurteilt; auch scheint es, dafs man öfter die Vorstellung mit einem Monolog oder einer Sotie oder einem andern komischen Gesprächsspiel ohne eigentliche Handlung eröffnete, worauf dann die Einsammlung des Eintrittsgelds im

---

erfolge; vgl. die oben S. 14 citierte Abhandlung von Arbellot. Über den Lazarus vgl. Petit, Rép. n° 47.

1) Weitere Fälle in Lille s. o. S. 13, in Béthune 1532 und 1562 u. s. w.

Zuschauerraum folgte.[1] Als solche Eröffnungsstücke sind wohl auch die komischen Gesprächsspiele in der Lavallièreschen Handschrift zu betrachten, in denen Galants in Unterredung miteinander oder auch mit dem Badin auftreten, in solchen Fällen erscheinen die Darsteller nicht in einer bestimmten Rolle, sondern spielen sich selber. Offenbar gehört auch hierher die „Satyre qu'on appelle communément les Veaux“, die vor den ersten Aufführungen der beiden Komödien Grevins voranging.

Aus derselben Zeit wie die ersten Kontrakte der Schauspieler stammen auch die ersten Nachrichten über ihr Verhältnis zu den Behörden. Als 1541 eine Wandertruppe nach Amiens kam und die städtischen Behörden um Erlaubnis zur Aufführung des alten Testaments oder der Apokalypse bat, wurde ihnen ihre Bitte gewährt, doch unter der Bedingung, dafs sie wegen der Feuersgefahr nicht bei Kerzenlicht und aufserdem nicht während des Gottesdienstes spielen dürften, ferner dafs der Eintrittspreis nicht mehr als zwei Deniers betragen sollte. Als 1556 wieder eine Wandertruppe mit einem Repertoire von Historien, Moralitäten, Tragödien und Farcen erschien, waren die Bedingungen schon viel strenger; sie durften nur sechs Tage spielen, und um sicher zu sein, dafs sie „nur ehrbare und in keiner Hinsicht obscöne Moralitäten“ aufführten, verlangte der Rat eine vorherige Einsichtnahme der Stücke. Ferner haben wir hier den ersten und später sehr oft wiederkehrenden Fall, dafs den Komödianten die Ankündigung ihrer Aufführungen durch einen geräuschvollen „cry“ mit Begleitung von Musikinstrumenten versagt wurde, während man in früherer Zeit den Landeskindern dergleichen ohne weiteres erlaubt hatte; dafür sollten sie an den Strafsenkreuzungen und an der Thür des Theatersaals Affichen ankleben, wie sie jetzt bei den Schauspielern als Ersatz für den Cry immer mehr gebräuchlich wurden. Als drei Jahre darauf (1559) wieder eine Wandertruppe kam mit Moralitäten, Farcen und musikalischen Produktionen, bewilligten die Ratsherren eine

1) Hierüber vgl. Picot zur Sotie n° XVII, sowie die Bemerkungen in der Einleitung über die Reihenfolge der einzelnen Teile einer Aufführung; eine allgemein anerkannte Norm hat hierin wohl kaum bestanden. Über die Veaux vgl. Parfait 3, 314.

Spielzeit von zehn Tagen; jedoch aufser der Verpflichtung der Einsichtnahme in die Texte wurde diesmal auch verlangt, dafs die Truppe zuerst im Ratszimmer vor den Ratsherren eine Aufführung veranstalten müsse. Auch dieser Vorgang ist in der Geschichte des fahrenden Komödiantentums neuerer Zeit von typischer Bedeutung, die „Ratskomödien" entwickelten sich zu einem ständigen Brauch. Ebenso ist auch aus dem folgenden Jahr (1560[1]) ein merkwürdiger Vorgang in den Akten überliefert. Es kam eine Truppe, die „die Apokalypse und andere Historien" spielen wollte, doch wurde diesmal die Entscheidung der Geistlichkeit übertragen, weil das grundsätzliche Bedenken erhoben wurde, ob es nicht unerlaubt sei, von solchen Leuten die heilige Geschichte darstellen zu lassen. Also die geistlichen Spiele, die früher als etwas Erlaubtes, ja Löbliches gegolten hatten, verloren diesen Charakter durch die geschäftsmäfsigen Aufführungen des fahrenden Volkes. In eine noch bedenklichere Lage gerieten aber die Schöffen von Amiens, als zwei Monate darauf eine Truppe erschien, an ihrer Spitze Jean Poignant, der den grotesken Schauspielernamen „Abbé de la Lune" führte. Er präsentierte einen offenen Brief des Königs, der ihm erlaubte, in allen Städten des Landes zu spielen und es fragte sich nun, ob die Schöffen diesen Befehl anerkennen oder, was sie viel lieber gethan hätten, die Schauspieler abweisen sollten. Es wird uns später, namentlich in England, noch oft der Fall begegnen, dafs Fürsten und grofse Herren durch Gewährung solcher Privilegien an Wandertruppen die sittenstrengen Behörden der Städte in Verlegenheit setzten.

Zur Ergänzung dieses Bildes soll nur noch auf die Schicksale des Schauspielunternehmers Lepardonneur hingewiesen werden, der 1556 in Rouen mit fünf Schauspielern und mit drei Sängern in kindlichem Alter Vorstellungen gab und zwar in einem Saal, der sonst für das Ballspiel verwendet wurde, solche Säle sehen wir in der folgenden Zeit in ganz Europa von den Wandertruppen mit Vorliebe für ihre Zwecke benutzt. Es war dies in Rouen das erste Mal, dafs eine solche

---

1) Vgl. Petit, Les mystères 2, 162. Bei Petit, Les Comédiens S. 346 wird das Ereignis in das Jahr 1562 verlegt.

Wandertruppe erschien und so ist auch das unklare und widerspruchsvolle Verhalten der Behörden zu erklären. Während einer Vorstellung des geistlichen Dramas von Hiob erschienen Beamte des Parlaments und untersagten die Fortsetzung des Spiels, dann aber erhielt Lepardonneur doch noch die Erlaubnis zur Fortsetzung seiner Vorstellungen und zwar unter den bekannten Bedingungen: vorherige Prüfung des Repertoires durch Geistliche, Unterlassung der geräuschvollen Ankündigungen; aufserdem wurde eine Farce, „Le retour du mariage", ausdrücklich untersagt. Es ist dies, wie bereits Petit de Julleville bemerkt hat, höchst wahrscheinlich die Farce „Pèlerinage de Mariage", die in der Lavallièreschen Handschrift erhalten ist und mit einer burlesken Parodie der kirchlichen Litaneien schliefst; der Bittgesang richtet sich gegen die bösen Weiber.[1] Bei den einheimischen Narrengesellschaften hätte man das gewifs nicht so streng genommen.

Man begegnete also dem Schauspielerstand von vornherein mit Mifstrauen und Geringschätzung. Die Mitglieder des Standes werden ja schwerlich einen sehr frommen Lebenswandel geführt haben; in einer Farce treten drei „Galants" auf, die sich als Schauspieler bekennen und sehr freie moralische Ansichten zur Schau tragen.[2] Aber die Basochiens und die Mitglieder der Narrengesellschaften waren gewifs auch keine Heiligen, doch dünkten sie sich hoch erhaben über die Farcenspieler von Beruf; auch ein gesetzter Bürgersmann wie Jean Bouchet[3] preist in einer Epistel die Basochiens von Bordeaux im Gegensatz zu den verächtlichen Menschen, „qui n'ont mestier aultre que farcerie" und oft als arme Schlucker im Spital endigen. So blieb der neue Schauspielerstand, auch nachdem er das ernste

1) Vgl. Petit, Répertoire n° 165. Dafs in dieser Sammlung sich Repertoirestücke Lepardonneurs befinden, ergiebt sich aus IV. n° 10 (Répertoire n° 76). Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang, dafs in der Farce vom Aventureux (Le Roux de Lincy III. n° 15 Rép. n° 71) die Schlufsverse, in denen das Benefizienwesen verspottet wird, in der Handschrift durchgestrichen sind.

2) La Réformeresse, Rép. n° 181. Der Badin sagt zu den dreien: Musiciens, joueurs de farces. Ils aiment les petits garces Plus qu'ils ne font leur créateur.

3) Vgl. Petit, Comédiens S. 350.

Drama in seinen Bereich gezogen hatte, doch mit dem alten Fluch der Spielleute und Possenreifser behaftet.

Und wie im Mittelalter zusammen mit den Spielleuten öfter Spielweiber auftraten, so finden wir auch jetzt Weiber bei den wandernden Komödiantentruppen. Der oben S. 70 erwähnte Kontrakt von 1545 bezieht sich auf ein Weib, Marie Ferré, die Frau des Marktschreiers Michel Fasset, die für ein Jahr dem Unternehmer Espeyronnyère ihre Mitwirkung bei der Vorführung von Historien, Farcen und Springkünsten zur Verfügung stellte. Auch eröffnet uns der Kontrakt einen Einblick in das Elend des Standes. Marie Ferré mufs sich verpflichten, ihre Sache gut zu machen „en telle manière, que chacun qui assistera prendra joyeuseté et recréation, pour gagner, amasser et lever deniers des personnes qui vouldront veoir joer pour et au proffict dudict de L'Espeyronnyère"; dafür soll sie aufser freier Station noch zwölf Livres Tournois jährlich bekommen — nach der Ansicht Boyers auch für die damalige Zeit eine dürftige Summe — und wenn ihr jemand während des Engagementsjahres Geld oder Kleider schenkt, soll Gailharde, femme dudict de l'Esperonnyère die Hälfte bekommen.

* * *

Betrachten wir nunmehr die Einwirkungen der klassischen Komödiendichtung in Frankreich, so treten uns ähnliche Erscheinungen entgegen, wie in der Geschichte der französischen Tragödie. Auch auf dem Gebiet der Komödie geht die Übersetzerthätigkeit der selbständigen Dichtung voran, doch reicht sie nicht in eine so frühe Zeit zurück und ist nicht so reichhaltig wie in Deutschland. Um das Jahr 1500 erschien in Paris eine Ausgabe des Terenz, wo jede Scene von zwei Übersetzungen — in Prosa und in Versen — begleitet ist. Der Übersetzer bewegt sich, wie schon aus seinem gereimten Prolog hervorgeht, ganz im Gesichtskreis der Rhétoriciens[1], die Ab

1) Er nennt sich nicht, doch beziehen sich vermutlich auf ihn die Worte in Pierre Grognets Louange des bons facteurs (gedr. 1533): Maistre Gilles, nommé Cybille Il s'est monstré très fort habille Car il a tout traduyt Thérence Où il y à mainte sentence. Vgl. Montaiglon, Recueil 7, 9. Nach Du Verdier soll diese Übersetzung von Octavien de Saint-Gelais herrühren.

bildungen sind in demselben Stil gehalten, wie in den gleichzeitigen Strafsburger Ausgaben, aufser dem üblichen runden Theaterbau im gotischen Stil findet sich zu Anfang auch die Darstellung einer Scene, die in solchen anspruchsvolleren Werken der höfischen Litteratur dieser Zeit fast regelmäfsig wiederkehrt: der Übersetzer überreicht sein Werk dem Könige. Um dieselbe Zeit erschien auch eine Übersetzung von Plautus Amphitruo; der Standpunkt des Übersetzers ergiebt sich schon aus dem Titel „La premiere farse de plaute nommee amphitrion laquele comprent la naissance du fort hercules, faite en rime“. Die Übersetzung ist sehr weitschweifig, auch sind die Pointen öfter nicht richtig wiedergegeben, doch wird durch die Anwendung der üblichen paarweis gereimten Kurzzeilen unwillkürlich etwas von dem Ton und der Stimmung hervorgerufen, an welche man damals durch die einheimische Farcenlitteratur gewöhnt war. Die ausführlichen scenischen Anweisungen lassen vermuten, dafs der Übersetzer an eine Aufführung dachte.[1] Doch ist aus dieser ganzen Zeit — bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts — kein einziges Beispiel einer Plautus- oder Terenzaufführung in französischer Sprache bekannt[2]; die einheimische Produktion auf dem Gebiete des komischen Dramas war so reichhaltig, dafs man keiner fremden Einfuhr bedurfte und auch die Anhänger der humanistischen Bildung wufsten im Zeitalter Marots und Rabelais die altheimische Lustigkeit wohl zu schätzen. Sibilet, der Theoretiker dieser Generation, hat, wie bei der Moralität so auch bei der Farce einen bequemen Ausgleich zwischen heimischer Überlieferung und klassischer Poetik angebahnt, indem er die Farce mit dem Mimus der Römer vergleicht[3]; beides kurze Possenspiele, nur mit dem Zwecke,

1) Die obigen Mitteilungen über die ältesten Übersetzungen des Terenz und des Plautus nach den Exemplaren in der Bibliothèque nationale und der Bibliothèque Sainte Geneviève. Näheres über die Drucke, ihre Herkunft und ihre Datierung bei Brunet 5, 720 und 4, 163.

2) Eine Ausnahme bildet indes die Aufführung der Menächmen in französischer Sprache in Ferrara zur Feier des Einzugs der Herzogin Renata, vgl. d'Ancona 2, 137.

3) Das nämliche that übrigens J. C. Scaliger noch 1561 in seiner Poetik I, 15, wo er nach Aufzählung der Personen, die im Mimus aufzutreten pflegten, wie Kneipwirte, Köche u. s. w. hinzufügt: „Nunc Galli

Gelächter zu erregen und dazu sei die herkömmliche Form, ohne Akteinteilung und in paarweis gereimten Kurzzeilen am geeignetsten. Wenn Ronsard 1549 den Plutus des Aristophanes übersetzte und mit seinen humanistischen Freunden im Collège Coqueret zur Aufführung brachte, so ist das der erste bekannte Fall, dafs eine ins Französische übertragene antike Komödie wirklich auf den Brettern erschien, doch zeigt diese Komödie, wie bereits früher bemerkt, eine auffallende Verwandtschaft mit dem Gedankenkreis der mittelalterlichen Moralität.[1]

Überhaupt ist die Bedeutung der Vorbilder des klassischen Altertums für die Entwicklung des französischen Renaissancelustspiels bei weitem nicht so grofs wie für die des Trauerspiels. Weit stärker hat die italienische Litteratur eingewirkt, die seit Franz I. und noch mehr seit der Ankunft Katharinas von Medici durch die Hofgunst getragen war. Der erste Schritt zur Einbürgerung des italienischen Lustspiels in der französischen Litteratur wurde von Charles Estienne unternommen. Er war ein Mitglied der berühmten Gelehrten- und Buchhändlerfamilie und hat als Lehrer und Erzieher Antoine de Baifs ohne Zweifel zu der Entwicklung des neuen litterarischen Ideals der Plejade das Seinige beigetragen. Schon 1542 hatte er, wie Du Verdier berichtet, eine Übersetzung der Andria mit anti-

---

monachos adulteros aut clatorum [lies: clatrorum] desertores tanta venere ostentant, ut merito existiment omnes eis cedere nationes." I, 10 definiert er den Mimus als „poema, quodvis genus actionis imitans ita, ut ridiculum fiat" und fügt hinzu: Sunt igitur duo genera, quae etiam vicatim et oppidatim per universam Galliam mirificis artificibus circumferuntur, morale et ridiculum. Dagegen tadelt Scaliger I. 21 das französische System der getrennten Standorte.

1) Dasselbe gilt, wie gleich hier bemerkt werden soll, von einer „Moralité française", die 1560 in Bordeaux von den Schülern aufgeführt wurde. Aus dem bei Petit, Comédiens S. 311 nach Gaullieur S. 256 mitgeteilten Personenverzeichnis geht deutlich hervor, dafs diese vermeintliche „moralité" nichts anderes war, als eine Übersetzung von Lucians Timon. — Eine Übersetzung der Andria (Lyon 1555) soll nach Goujet schon in einer früheren Auflage von 1537 existieren und von B. Desperiers verfafst sein, doch passen dazu nicht die Worte des Übersetzers in den vorangestellten Versen „aux lecteurs" (Paris, Arsenal); vgl. über diese Übersetzung sowie über die verschollene von Charles Estienne die bibliographischen Angaben bei Brunet 5, 721 f.

quarischer Einleitung veröffentlicht und im folgenden Jahre, 1543, erschien seine Komödie „Les Abusez“.

Die Vorrede[1] ist ein sehr merkwürdiges Dokument der Litteraturgeschichte, wir hören hier, wie ein humanistisch gebildeter Schriftsteller in jener sonst so toleranten Zeit sich über eine altüberlieferte nationale Form ganz in dem schroff ablehnenden Tone äufsert, der erst mehrere Jahre später durch die Dichter der Plejade üblich wurde. Und zwar richtet sich dieser schroffe Ton sogleich gegen das harmlose komische Drama, das sonst bei solchen litterarischen Prinzipienkämpfen am wenigsten mit hereingezogen wird und das sogar in diesem Fall den am reichsten und schönsten entwickelten Teil der alten Kunst darstellte. Charles Estienne selber fühlt sich veranlafst, Stücke wie den Pathelin und eine burleske Procefsscene Coquillarts[2] von seinem Verdammungsurteil auszunehmen. Dafür bekämpft er um so entschiedener die Kunstgattung der Farce im allgemeinen, die er für eine Verkürzung und Verstümmelung der antiken Komödie hält[3], ohne stilgerechten Aufbau und Abschlufs, nur durch ein paar lächerliche Worte und Späfse wirkend, dabei ohne die Kunst der leicht hingeworfenen Andeutungen, die der Hörer sich selber zu ergänzen hat, und mit einer ungeschickten Art der Inscenierung, bei der auch die Personen auf dem Schauplatz verweilen, die dort nichts zu thun haben. Zudem gefielen sich die Farcendichter darin, bestimmte einzelne Persönlichkeiten zu verspotten, ein Unfug, der in der griechischen Komödie zur Zeit des Aristophanes geherrscht habe, später jedoch mit Recht abgeschafft worden sei (s. o. S. 53). Diese spätere Lustspieldichtung des Altertums mit ihren span-

---

1) Auszüge daraus bei E. Chasles, La comédie au 16e siècle (1862) S. 41 ff.

2) Das Plaidoyer Coquillarts (in dessen Oeuvres ed. d'Héricault 2, 204) ein Streit zweier Frauen, deren eine der andern ihren Geliebten abspenstig gemacht hat, wäre noch als ein Nachtrag zu den causes grosses (s. o. 1, 437 f.) zu erwähnen. Über den Thibault Channevotte von Cretin, den Estienne auch noch in diesem Zusammenhang nennt, vermag ich nichts anzugeben.

3) S. o. 1, 387; bei seiner Bemerkung über die Andeutungen in der Komödie dachte Estienne wohl an die Theorie des Aristoteles von den *ὑπόνοια* s. o. 2, 290.

nenden Verwicklungen, ihren unerwarteten und doch wohl vorbereiteten Wendungen, ihrer kunstvollen Durchkreuzung verschiedener Handlungen, ihrer regelmäfsigen Einteilung in fünf Akte, in denen auch das Auftreten und Abtreten der Personen stets wohl erwogen ist: das alles wird von Charles Estienne begeistert angepriesen und Terenz als das Muster dieses Stils empfohlen. Aber die Komödie, durch deren Übersetzung er selber den neuen Stil bei seinen Landsleuten einführen will, ist keine Terenzische, sondern eine neue italienische, die freilich nach Estiennes Urteil Terenz selber nicht leicht besser hätte dichten und ausführen können, nämlich die Sieneser Komödie Gl'Ingannati. Der Übersetzer hält sich ziemlich genau an seine Vorlage, nur dafs er den auftretenden Personen französische Namen giebt und den für die französischen Hörer weniger interessanten spanischen Kapitän wegläfst. Auch die Prosaform hat er beibehalten und so das erste Beispiel für die Anwendung dieser Form im französischen Lustspiel gegeben.[1] Übrigens steht es in einem gewissen Widerspruch mit Estiennes begeistertem Lob der Terenzianischen Manier, dafs er unter den italienischen Lustspielen gerade eines auswählt, in welchem das modern-romantische Element besonders stark vertreten ist, er sagt übrigens mit Recht in der Vorrede, dafs dies Werk hinsichtlich der Erfindung die Komödien Ariosts und Aretinos überrage. Aus den nächsten Jahren sind noch zwei französische Übersetzer zu erwähnen: Jacques Bourgeois (1545) und Jean Pierre de Mesmes (1552), beide übertrugen die Suppositi des Ariost, also ein Lustspiel, das sich enger an die antiken Vorbilder anschliefst. Bourgeois' jetzt verschollene Übersetzung war in Reimen abgefafst, de Mesmes bediente sich der Prosa. Während aber diese Arbeiten sich zunächst, wie es scheint, nur in Buchform verbreiteten, konnte man im Jahre 1549 auf französischem Boden eine glanzvolle Komödienaufführung in italienischer Sprache bewundern, als der neue König Heinrich II. mit seiner Gemahlin Katharina von Medici in Lyon einzog. Die italienische Kolonie in der reichen und mächtigen Handels-

1) Eine Vergleichung mit dem Original giebt Toldo in der Revue d'hist. litt. 4, 380f.

stadt, die in der Geschichte der französisch-italienischen Beziehungen eine so wichtige Rolle spielt, erwies dem Herrscherpaar eine besondere Aufmerksamkeit durch die Darstellung der Calandria des Bibbiena. Wie im Prolog bemerkt wird, wählte man gerade dieses Stück wegen seiner Lustigkeit und wegen der angesehenen Stellung des Verfassers, der bei den Häusern Frankreich und Medici in so hoher Gunst gestanden hätte. Im übrigen beschränkt sich der Berichterstatter darauf, zu erzählen, wie die Italiener den Schauplatz nach ihrer heimischen Art reich und kunstvoll ausgestattet hatten, besondere Sorgfalt verwandte man auf die prächtigen und für den König sehr schmeichelhaften allegorischen Zwischenspiele.[1]

Die Dichter der Plejade haben zunächst nicht diese italienischen Anfänge weiter fortgebildet. Jodelle, der auch auf dem Gebiete des komischen Dramas als Vorkämpfer die Bahn brach, liefs im Jahre 1552 aufser der Tragödie Cleopatra die Komödie „La Rencontre“ vor König Heinrich II. im Hôtel de Reims aufführen und zwar scheint es nach dem Bericht Pasquiers (s. o. 2,444), dafs sowohl im Hôtel de Reims, als auch nachher im Collège de Boncour beide Stücke unmittelbar hintereinander dargestellt wurden. Diese Vereinigung eines ernsten und eines komischen Dramas an einem und demselben Theaterabend, wie sie in Frankreich schon bei Aufführungen im mittelalterlichen Stil eingebürgert war, entwickelte sich in der folgenden Zeit zu einer ständigen Sitte. Die französischen Klassizisten, die innerhalb der Tragödie das komische Element als etwas Unorganisches und Störendes so streng zurückwiesen, haben an einer solchen Aufeinanderfolge entgegengesetzter Stimmungen niemals Anstofs genommen; es ist mir auch nichts davon bekannt, dafs sie es für der Mühe wert gehalten hätten, sich zur Rechtfertigung dieser Sitte auf das Satyrspiel nach der Tragödie zu berufen. Wir kennen die Komödie blofs durch Pasquiers Bericht, wonach sie den Namen „La Rencontre“ deshalb führte, weil auf dem Gipfelpunkt der Verwicklung die verschiedenen Personen sich in buntem Gemisch zufällig in

1) La magnifica et triumphale Entrata del christianissimo Re di Francia etc. In Lyone appresso Guglielmo Rouillo 1549 (Bibl. nat.).

einem und demselben Hause zusammengefunden hätten, doch sei am Schlufs dieser Wirrwarr sehr gut aufgelöst worden. Aufserdem berichtet Pasquier noch von einer andern Komödie Jodelles, dem Eugène, der sich erhalten hat und nach der Ansicht der meisten Litterarhistoriker mit der Rencontre identisch ist.[1] Jedenfalls aber ist der Eugène Jodelles Erstlingskomödie; falls er mit der Rencontre nicht identisch sein sollte, dann ist er jedenfalls vor derselben gedichtet.

Dies ergiebt sich mit vollster Deutlichkeit aus dem Prolog, aus welchem aufserdem auch noch hervorgeht, dafs der Eugène nicht für eine Aufführung vor dem König bestimmt war.[2]

1) Dafs beide Komödien identisch seien und dafs Pasquier in seinem Bericht aus der einen Komödie „Eugène ou la Rencontre“ zwei gemacht habe, ist eine Vermutung der Gebrüder Parfait (Histoire du théatre français 3, 290). Der einzige Grund, den sie anführen, dafs nämlich andernfalls La Mothe, der erste Herausgeber Jodelles nicht verfehlt haben würde, die Rencontre drucken zu lassen, ist nicht beweiskräftig; s. o. 2, 446. Aufserdem pafst die Inhaltsangabe Pasquiers nicht recht auf den Eugène. Vgl. die Beweisführung von Marty-Laveaux in seiner Ausgabe der Werke Jodelles 1, 311 ff., wo auch darauf hingewiesen wird, dafs La Mothe nach seinem eigenen Geständnis gar nicht alles Dramatische von Jodelle publizierte.

2) Es heifst dort von dem Dichter:

> Voyant aussi que ce genre d'escrire
> Des yeux françois si longtemps se retire
> Sans que quelqu'un ait encore esprouvé
> Ce que tant bon jadis on a trouvé
> A bien voulu dependre [l. despendre] ceste peine
> Pour vous donner sa comedie, Eugène.

Dafs der Prolog nicht für eine Aufführung vor dem König bestimmt war, ergiebt sich aus den Worten:

> Quant au theatre, encore qu'il ne soit
> En demy-rond, comme on le compassoit
> Et qu'on ne l'ait ordonné de la sorte
> Que l'on faisait, il faut qu'on le supporte
> Veu que l'exquis de ce vieil ornement
> Ore se voue aux princes seulement.

Jodelle denkt hier offenbar an die glänzende Herrichtung des Zuschauerraums nach italienischer Manier; den Wunsch nach einem amphitheatralischen Zuschauerraum hatte schon Charles Estienne im Vorwort zu seiner Bearbeitung der Ingannati geäufsert. Die römische Manier der Zwischenaktsmusik in der Komödie will Jodelle dem Zuschauer nicht zumuten, weil er fürchtet, sie könne ihnen barbarisch vorkommen.

Wenn also wirklich die Rencontre vom Eugène verschieden war und, wie Pasquier angiebt, 1552 im Hôtel de Reims vor dem König gespielt wurde, so mufs der Eugène, den Jodelle nach seiner Art rasch aufs Papier warf, für eine noch frühere Aufführung gedichtet sein, aber nicht viel früher, denn in der Komödie werden dieselben kriegerischen Ereignisse von 1552 erwähnt, auf die Jodelle auch in dem panegyrischen Prolog zu seiner Kleopatra anspielt. Falls die Rencontre und der Eugène identisch sein sollten, dann wurde der erhaltene Prolog vermutlich für die zweite Aufführung gedichtet. Dieser Prolog — in Zehnsilblern — hat nach dem Vorbild des Terenz einen litterarisch-polemischen Charakter und wendet sich gegen die farceurs, die das heilige Gewässer der Musen trübten und die Zeit, den Geist, das Fleisch und dergleichen persönlich auftreten liefsen. Damit scheint es im Gegensatz zu stehen, wenn der Dichter ausdrücklich erklärt: „quil veut à chacun plaire Ne dédaignant le plus bas populaire", aber der stolze Dichter der Plejade hat sich zu diesem Zugeständnis offenbar durch Terenz bewegen lassen, der im Prolog zur Andria bekennt, er habe seine Komödien gedichtet „populo ut placerent".[1] Bei aller Verehrung für die klassischen Vorbilder betont jedoch der Prolog, dafs die Handlung nicht aus den Alten entlehnt sei, sowie dafs der Dichter einheimische und nicht fremdartige Verhältnisse vorführe (L'invention n'est point d'un vieil Menandre Rien d'estranger on ne vous fait entendre Le stile est nostre). Er stellt sich damit offenbar in bewufsten Gegensatz zu der italienischen Manier, die zugleich mit dem alten Kunststil so vieles von den sozialen Voraussetzungen übernommen hatte, die sich mit der Gegenwart in Widerspruch befanden. Sein Verfahren erinnert mehr an die Schuldramatiker wie Reuchlin und Macropedius, die Stoffe aus dem Kreis der Farcenlitteratur in Terenzischer Form darstellten. Die Hauptpersonen sind, wie so oft in der Farce, ein liederliches Weib (Alix), ein geduldiger

---

1) Auch in Peletiers Art poétique (1455) S. 71 heifst es: La comédie est expressément introduite pour plaire au peuple (non pourtant sans artifice et jugement). Weit exklusiver äufsert sich Grevin im avant-jeu zu seiner Trésorière, obwohl diese Komödie durchaus nicht in einem feineren Ton gehalten ist als der Eugène.

Hahnrei (Guillaume) und ein verliebter Geistlicher (Eugène), doch wird das schöne Einvernehmen dieser drei Personen gestört durch den Kriegsmann Florimond, der schon früher mit Alix ein Liebesverhältnis hatte und nun nach seiner Rückkehr aus dem Felde über das treulose Weib in die höchste Wut gerät, in ihre Wohnung eindringt und ihr unter Schimpfworten und Mifshandlungen seine früheren Geschenke wieder abnimmt. Aufserdem kommt auch noch ein ungeduldiger Gläubiger, der den Ehemann Guillaume verhaften lassen will. Doch löst sich alles in Wohlgefallen auf: Eugène hat eine Schwester Helene, die der Kriegsmann noch vor Alix geliebt hatte, aber ohne erhört zu werden, und die sich nun von ihrem Bruder verkuppeln läfst, um diesem den alleinigen Besitz der Alix zu sichern; man könne ja die Sache möglichst geheim halten, so dafs ihre Ehre nicht leide, übrigens sei ja auch später eine Heirat nicht ausgeschlossen. Den Gläubiger befriedigt Eugène, indem er ihm für seinen Sohn eine geistliche Pfründe verspricht, worauf der Ehemann natürlich um so mehr geneigt ist, sich über sein Schicksal zu beruhigen und alle — natürlich ohne den Ehemann — sich zu einem fröhlichen Versöhnungsschmaus in Eugènes Wohnung begeben. In allen diesen Fährlichkeiten hat der Abbé Eugène einen Berater und Helfer an seinem Kaplan Messire Jean, der sich durch seine Kuppeldienste „einen Fisch in dem grofsen Meer der Benefizien" einzufangen hofft; weit sympathischer ist der derbe Soldat Arnaud, der dem Kriegsmann zur Seite steht. Jodelle wollte offenbar eine Situation, wie sie für eine kleine Farce ausreichte, durch Häufung der Begebenheiten und Hinzufügung einer gröfseren Personenzahl zu einer kunstgerechten Lustspielhandlung erweitern, doch vermochte er keine interessante Verwicklung und Auflösung herbeizuführen; ebenso wie manche von den Komödiendichtern, die vor ihm ähnliches versuchten, mufs er öfter seine Personen eine übertriebene Redseligkeit entfalten lassen, um die fünf Akte auszufüllen.[1] Diese Einteilung in fünf Akte mit Prolog am Anfang und Plaudite am Schlufs ist so ziemlich das

1) Der Umfang seiner Komödie (etwa 2000 Verse) entspricht ungefähr dem durchschnittlichen Umfang einer Terenzischen (etwa 1000 Verse), wenn man die verschiedene Länge der Verszeilen mit in Erwägung zieht.

einzige, was im Aufbau der Handlung an den klassischen Stil erinnert, wenn man nicht im letzten Akt die Aussicht auf eine mögliche Vermählung Florimonds mit Helene hierher rechnen will. Auch das Motiv der Belauschung eines Monologs mit spöttischen Zwischenbemerkungen kommt bei Jodelle vor, der Kaplan trägt Züge des Parasiten und hat sich auch an einer Stelle die Weisheit des Terenzischen Gnatho zu eigen gemacht.[1] Den Schauplatz haben wir uns auf der Strafse vor den Häusern der Beteiligten zu denken. Das alles stammt wohl unmittelbar aus dem römischen Lustspiel, von italienischen Einflüssen ist nichts zu bemerken, denn den Effekt, dafs in der Schlufsscene die Personen des Stücks nach italienischer Art fast vollzählig auf der Bühne vereinigt werden, brauchte Jodelle kaum erst von den Italienern zu entlehnen. Der Ton des Dialogs ist der einheimisch überlieferte, Jodelle hat auch das Versmafs der Farce beibehalten; die Wirkung, deren dies Versmafs sowohl im behaglichen Geplauder als auch in pointierten Redewendungen fähig ist, hat er trefflich verwertet. An manchen Stellen, wo die Angst des Abbé oder der Zorn des Kriegsmanns zum Ausdruck kommen soll, schlägt jedoch Jodelle einen höheren Ton an und verwendet Gemeinplätze des tragischen Stils, in denen sich der Dichter der Kleopatra verrät; im Prolog bekennt er selber, dafs sein Stil öfters gewichtiger sei als in den lateinischen Vorbildern.[2] Der Stoff ist insofern in mittelalterlicher Weise aufgefafst, als Jodelle, der ebenso wie Ronsard sich in den Kämpfen der Zeit als ein entschiedener Gegner der Hugenotten hervorthat, doch über die Liebesabenteuer der Geistlichen und den Protektionsunfug bei der Pfründenverleihung spottet, ganz in derselben Weise, wie dies früher in den Zeiten der sicheren und unbestrittenen Herrschaft der Kirche geschah; mitunter steigert sich sogar der Spott zu einem vernichtenden

1) I, 2: „S'il dit ouy, je dis ouy S'il dit non Je dis aussi non = Eunuchus 252: Negat quis nego; ait, ajo.

2) Plus grave aussi qu'on ne permettroit pas
Si l'on suivoit les latins pas a pas.

Solche Stellen sind z. B. III, 2: O Jupiter etc.; IV, 3: Le haut soleil etc. Zur Begründung führt Jodelle an, dafs die auftretenden Personen doch nicht zum niedrigen Pöbel gehörten.

Hohn, der an Machiavellis Mandragola erinnert. Am meisten Sympathie zeigt Jodelle für Florimond und seinen Diener; der Feldzug gegen Karl V., von dem sie gerade zurückkommen, giebt dem Dichter hier wie in der Kleopatra Anlafs zu Schmeichelreden auf den König. Alix erfleht bei jeder Gelegenheit den Beistand des Himmels für ihre Spitzbübereien, sie führt fortwährend den Namen Gottes im Mund, während im übrigen der klassische Stil auch dadurch markiert ist, dafs die Kriegsleute und die Geistlichen sich im Vorstellungskreis des heidnischen Olymps bewegen. Am widerwärtigsten wirkt natürlich der moralische Schmutz des Stückes in den Scenen, wo der Abbé die eigene Schwester verkuppelt.

Jodelle hat mit seiner neuen Art der Komödiendichtung unter den Poeten der jungen Schule mehrere Nachahmer gefunden, die sich ebensowenig wie er durch moralische Skrupel anfechten liefsen und die Forderungen ihres Meisters Ronsard nicht allzu streng nahmen, wonach die Komödien ebenso wie die Tragödien „du tout didascaliques et enseignantes“ sein sollten.[1] Übrigens teilten diese Poeten mit Jodelle die Verachtung der überlieferten dramatischen Kunst, gegen die sie nicht müde werden, in Vorworten und Prologen zu eifern. So erklärt Jean de la Taille die Farcen und Moralitäten als ein Zeichen der „ignorance de nos vieus François“; er möchte dergleichen Stücke, die den Geschmack verderben, am liebsten aus dem ganzen Land verbannen. Grevin im Vorwort zur Trésorière wendet sich ähnlich wie Jodelle gegen die geschmacklosen Personifikationen in den allegorischen Stücken; wenn er diese Gelegenheit auch noch benutzt, um die biblischen Dramen als eine Entweihung des Gottesworts zu erklären, so ist das ein Argument, das von seinen kalvinistischen Glaubensgenossen später noch oft genug von neuem vorgebracht wurde. Der Ärger über den Erfolg der vulgären Komödianten bricht in diesen Äufserungen mehrmals hervor. Der Prolog zur Trésorière enthält einen Angriff auf Martainville und sein „badinage inutile“; im Prolog zu den Ébahis eifert Grevin gegen die Komödianten mit ihren geräuschvollen Trommeln und Trompeten

1) Vgl. Ronsard ed. Blanchemain 3, 19.

und ihren „tragédies farcées" und „farces moralisées". In ähnlichem Sinn äufsert sich der Lateinpoet Griaeus. Als Schüler des Collegium Becodianum (Boncour), wo Jodelles dramatische Dichtungen eine so glänzende Aufnahme gefunden hatten, überbietet er die Polemik der neuen Schule mit jugendlichem Eifer[1]; im Prolog zu seiner Philargyria (1568) spricht er mit der gröfsten Empörung von den Possenreifsern, die beim unwissenden Pöbel keinen geringeren Beifall fänden als Ronsard und Baïf; neben Martainville nennt er auch den Pognantius, d. h. den Abbé de la Lune, Jean Poignant als einen, der durch die Darstellung von Dummköpfen und Betrunkenen und ähnliche Leistungen den Leuten das Geld aus der Tasche zieht; das Kostüm dieser Possenreifser schildert er ganz ähnlich, wie Marot dasjenige des Jean Serre.

Aber auch darin folgten in den nächsten Jahren die Dichter der neuen Schule dem Beispiel des Bahnbrechers Jodelle, dafs sie von den verachteten Farcendichtern das Versmafs und damit zugleich auch manche hübsche Wirkungen des überlieferten komischen Stils beibehielten. Dies that z. B. Grevin, der gleichfalls uns schon als Tragiker bekannt ist, in seiner fünfaktigen Komödie La Trésorière, die im Karneval des Jahres 1559 neuen Stils im Collège de Beauvais aufgeführt wurde.[2] Die Titelheldin Constante, die Gattin eines Rendanten (Trésorier), hat ein Liebes-

1) S. o. 2, 84; ein Abdruck des Prologs bei Bolte S. 610f.; über Marot und Jean Serre s. o. 1, 452, über den Abbé de la Lune s. o. S. 73; der Badin Martainville gehörte 1558 zur Truppe Lepardonneurs.

2) Nach einer vorangestellten Bemerkung dichtete Grevin diese Komödie auf Befehl Heinrichs II. für die Hochzeit von dessen Tochter Claudia mit dem Herzog Karl von Lothringen, welche am 15. Februar 1559 neuen Stils stattfand (vgl. Art de vérifier les dates XIII [Paris 1818] S. 416), doch wurde die Komödie damals „pour quelques empeschements" nicht aufgeführt. Fournier in seiner Ausgabe von Gaultier Gargouilles Chansons S. LXI (wiederholt in Petit, Rép. S. 309f.) berichtet ohne Quellenangabe über die Aufführung einer Farce im populären Stil bei dieser Hochzeit; falls sein Bericht zutreffend ist, war diese Farce jedenfalls amüsanter als die Komödie Grevins; s. o. S. 50. Das Verhältnis der Trésorière zu einer verloren gegangenen Komödie Grevins „La Maubertine", die in der Vorrede vor den Komödien in Grevins Théatre 1561 erwähnt wird, ist nicht ganz klar; von der Trésorière wird im Prolog (Avant-jeu) gesagt: „Dont les mestier est descouvert Non loing de la place Maubert." S. o. S. 54.

verhältnis mit einem jungen Juristen, dem Protenotaire, und kokettiert aufserdem mit dem adligen Kriegsmann Loys, dem sie allerlei wertvolle Geschenke ablockt. Nun ereignet es sich, dafs der Trésorier, ein schäbiger Wucherer, in Geschäften verreisen mufs, seine Gattin benutzt die Gelegenheit, um den Protenotaire ins Haus einzulassen; doch unglücklicherweise bemerkt dies Richard, der Diener des verliebten Kriegsmanns und hinterbringt die Neuigkeit seinem Herrn. Dieser, aufs höchste empört, stürmt bewaffnet ins Haus des treulosen Weibes und, um die Verwirrung voll zu machen, kommt in demselben Augenblick auch der Ehemann zurück; es entsteht also eine ähnliche Situation, wie in einer wohlbekannten Novelle Boccaccios (VII, 6). Doch weifs Boccaccios Madonna Isabella durch ein schlaues Auskunftsmittel ihren guten Ruf zu retten; bei Grevin ist die Auflösung ebenso ungeschickt wie unmoralisch. Die Schliche der Frau werden entdeckt, doch zeigt der Ehemann eine schimpfliche Versöhnlichkeit, dem kriegerischen Liebhaber werden seine Geschenke zurückerstattet, und so kann uns in den letzten Worten die Aussicht auf einen Versöhnungsschmaus eröffnet werden. Die Ähnlichkeit dieses ganzen Schlusses mit demjenigen von Jodelles Eugène wurde schon öfter hervorgehoben, doch tritt bei Grevin noch weit entschiedener als bei Jodelle der Mifsstand hervor, dafs eine Handlung, die höchstens für eine Farce ausreichend wäre, in der anspruchsvollen Form des klassischen Lustspiels vorgetragen wird. Die Einteilung in fünf Akte und der Schauplatz auf der Strafse sind auch hier beibehalten; von dem Motiv der Monologbelauschung macht Grevin den ausgedehntesten Gebrauch, und auch manche Einzelheiten sind offenbar aus römischen Komödien entlehnt.[1] Jeder der beiden Liebhaber hat einen Diener zur Seite, die Trésorière eine Zofe Marie, die von dem Diener des begünstigten Protenotaire, dem Feigling Boniface, mit Liebesanträgen in durchaus nicht sehr gewählter Form umworben wird. Richard, der

1) Z. B. das Gleichnis vom Vogelsteller III, 6 nach Asinaria 214 ff.; das Wortspiel über den Namen der Constante II, 1 erinnert an ähnliche Wortspiele bei Plautus s. o. 2, 288. Wenn Loys das Haus der treulosen Geliebten militärisch angreift, so erinnert das, wie bereits Toldo bemerkt hat, an eine bekannte Scene im Eunuchus des Terenz.

Diener des Kriegsmanns erinnert sehr an die entsprechende Rolle im Eugène, er öffnet seinem Herrn die Augen und ergeht sich auch mit Vorliebe in allgemeinen Betrachtungen, die mitunter zu Sentenzen zugespitzt sind, und alsdann verfehlt Grevin nicht, sie durch besondere Zeichen im Druck hervorzuheben. Dagegen vermeidet er es, nach der Art Jodelles in den gehobenen Stil hinüberzugreifen und er bezeichnet das im Vorwort ausdrücklich als einen Vorzug seiner Komödie.

Der Übersetzungskünstler Antoine de Baïf, dessen Antigone wir bereits kennen, bereicherte das Lustspielrepertoir der Plejade durch Übertragungen[1] des Miles gloriosus und des Eunuchus. Auch er bediente sich der Kurzzeilen und hat dadurch den hergebrachten Ton der Farce über die Lustspiele des Plautus und Terenz verbreitet. Doch wird auch er durch dieses Versmafs zur Redseligkeit verführt; sein Lustspiel „Le Brave“ hat etwa 4300 Verse gegen 1434 Verse des Plautinischen Miles gloriosus und zwar ohne dafs die Handlung irgendwie erweitert wäre. Doch ist diese Redseligkeit an manchen Stellen von recht anmutiger Wirkung. Man merkt, dafs der Übersetzer seine Arbeit in guter Stimmung durchführte; im Prolog zum Brave eignet er sich den Ausspruch Rabelais' an, dafs das Lachen das eigentliche Merkmal des Menschen sei. Die Übertragung in französische Verhältnisse ist geschickt vollzogen; die Handlung spielt in Orléans, es wird auf neuere Kriegsereignisse angespielt, der Soldat wird nicht mit Achilles, sondern mit Roland verglichen, und anstatt der Götter werden die Heiligen angerufen. Die Personen sind mit neuen charakteristischen Namen ausgestattet, der joviale alte Periplecomenus heifst Bontemps, der Führer der Intrigue Finet, wie der kupplerische Diener in der Farce de la Cornette. Der prahlerische Soldat Taillebras erscheint hier in Geldverlegenheiten (IV, 1), wovon bei Plautus noch nicht die Rede ist; wir sahen ja schon, dafs dieser Charakterzug bei den Capitani der Renaissancekomödie öfter vorkommt. Zum Schlufs hat Baïf dem kleinen Raton (Lucrio) noch einige Abschiedsworte in den Mund gelegt; er führt aus, die Geschichte ende zwar für den Miles gloriosus tragisch, aber

1) In der Ausgabe der Werke Baïfs von Marty-Laveaux 3, 183 ff.

alle übrigen seien befriedigt.[1] Nach der beigefügten Didaskalie wurde der Brave auf Befehl Karls IX. und der Katharina von Medici am 28. Januar 1567 aufgeführt; zur Ausfüllung der Zwischenakte verfafsten Ronsard und andere Dichter Lobgesänge auf die anwesenden hohen Herrschaften, ohne jeden Zusammenhang mit der dargestellten Komödie. In seiner Bearbeitung des Eunuchus hat Baïf den antiken Schauplatz beibehalten und auch die Namen (Naton, Cremet u. s. w.) nur leicht verändert.[2]

Inzwischen hatte sich jedoch die Kenntnis des italienischen Lustspiels immer mehr in Frankreich verbreitet; Weihnachten 1555 wurden — wahrscheinlich in Paris — die Lucidi des Firenzuola und Anfang März des folgenden Jahres in Fontainebleau die Flora des Alamanni vor der Hofgesellschaft aufgeführt, allerdings zwei Stücke, in denen der neue italienische Stil nicht seine eigentlich charakteristischen Züge entfaltet; das erste eine freie Bearbeitung der Menächmen, das andere von dem alten Flüchtling und Parteigänger mit jenem strengen Anschlufs an die römische Manier entworfen, wie sie in seinen italienischen Jugendjahren Mode gewesen war.[3] Unter den französischen Dichtern der neuen Schule ist Grevin der erste, bei dem der italienische Einflufs deutlicher hervortritt. Im

---

1) Wie streng man die Forderung des fröhlichen Endes in der Komödie nahm, ergiebt sich aus einer tadelnden Bemerkung Peletiers (Art poétique 1555 S. 71), wonach der Phormio des Terenz „ne termine pas en assez joyeuse fin, comme requiert l'essence de la comédie“.

2) Auf die Terenzübersetzung von Bourlier (Antwerpen 1565) braucht hier nicht näher eingegangen zu werden; sie ist in Prosa, mit weitläufigen Präliminarien, darunter ein Sonett zum Lobe des Terenz, aus dessen Werk man lernen könne „Moyennement au monde se tenir“, ferner litterarhistorisch-archäologische Bemerkungen über die dramatischen Gattungen und das Theater mit wunderlichen Schnitzern; u. a. wird behauptet, die alte Komödie, die die Leute mit Namen nannte, sei durch ein Dekret des Kaisers Domitian abgeschafft worden; andrerseits werden Scaligers Bemerkungen gegen das System der getrennten Standorte wiederholt.

3) S. o. 2, 313, 323. Die beiden Aufführungen werden erwähnt in dem Brief eines Stefano Guazzo, der bei der Aufführung in Fontainebleau mitwirkte; abgedr. im Bibliofilo VI n° 6 (1885), der Brief ist vom 9. März 1555 aus Paris datiert.

Februar 1561 [1], also zwei Jahre nach der Trésorière, die noch ganz in Jodelles Manier gehalten ist, liefs er im Collège de Beauvais als Nachspiel zu seiner Tragödie Caesar die Komödie „Les Ébahis“ aufführen. Die Intrigue in dieser Komödie dreht sich darum, dafs ein junges Mädchen zugleich von einem alten Tropf und einem jungen Rechtsgelehrten umworben wird; der Vater begünstigt den alten Freiersmann, doch weifs der junge auf dem üblichen Wege eine Entscheidung zu seinen Gunsten herbeizuführen; mit Hilfe eines kupplerischen Weibes schleicht er sich verkleidet zu dem Mädchen und führt eine vollzogene Thatsache herbei. Dafs er sich dabei in die Kleider seines alten Nebenbuhlers steckt und die komischen Verwicklungen, die daraus entstehn, das alles könnte vielleicht von Grevin erfunden sein, wenigstens weifs ich mich im Augenblick keines völlig übereinstimmenden Falles aus einer italienischen Komödie zu erinnern [2], jedenfalls aber zeigt die Kupplerin, ein Waschweib Namens Marion, manche Züge, die auf eigner Beobachtung zu beruhen scheinen. Und neben dem Alten und dem Jungen tritt noch ein dritter Bewerber auf, der Italiener Pantaleone, dessen Charakter sowie seine Stellung in der Intrigue an die geprellten und verhöhnten Neapolitanischen Gecken in den Sienesischen Komödien erinnert; er hat auch die poetische Ader mit ihnen gemeinsam. In der Rolle des Pantaleone ist auch das Sprachengemenge durch allerlei italienische Brocken, vor allem durch Citate aus Ariosts rasendem Roland markiert. Die übrigen Personen des Stücks behandeln ihn feindselig und mit Geringschätzung; Toldo hat bereits mit Recht bemerkt, dafs hier ähnlich wie in einer berühmten Schrift des Henri Estienne das Selbstbewufstsein der französischen Renaissancekultur gegenüber der vom Hof begünstigten Invasion italienischer Elemente zum

1) Die Angabe „Le XVIe jour de février 1560“ in Grevins Théatre bezieht sich natürlich auf den alten Stil; Mouhys Angabe, dies sei nicht die erste Aufführung gewesen, verdient meiner Meinung nach trotz der Ausführungen Pinverts S. 44 f. keinen Glauben.

2) Etwas Ähnliches findet sich in Bentivoglios Gelosia, s. o. 2, 303; wenn Grevin im Prolog andeutet, sein Stück beruhe auf einer wahren Begebenheit, so ist das wohl ebensowenig wörtlich zu nehmen, wie ähnliche Andeutungen in den Komödien der Italiener.

Durchbruch kommt, und zwar merkwürdigerweise in einem Werk, das selber die italienische Einwirkung so deutlich zur Schau trägt. Aufser bei den erwähnten Personen ist dieser Einflufs vor allem auch in den Rollen der Diener unverkennbar. Aber neben dieser stereotypen italienischen Lustspielintrigue ist noch eine andere nicht gerade sehr geschickt in das Stück verflochten: der verliebte Alte war früher schon mit der liederlichen Agnes verheiratet, die ihm fortgelaufen und durch verschiedene Hände gegangen war, nun aber zeigt sie sich wieder und der Alte, in seiner Hoffnung auf die schöne Magdalena betrogen, mufs wohl oder übel mit Agnes vorlieb nehmen. Diese ist ein Weib ganz von derselben Art, wie sie Jodelle und nach ihm auch Grevin in der Trésorière aus der mittelalterlichen Farcenlitteratur übernommen hatten. Auch die einheimische Form der gereimten Kurzzeile hat Grevin hier noch beibehalten. Die Vorzüge der Prosarede, in welcher die charakteristische Ausdrucksweise der einzelnen Personen viel leichter auseinandergehalten werden kann und in welcher auch die von Charles Estienne so sehr bewunderte Kunst der leicht hingeworfenen Andeutungen viel leichter zur Geltung kommen kann, alle diese Vorzüge des italienischen Lustspieldialogs sind zunächst noch nicht in die französische Renaissance-Komödie übergegangen.

Der liebenswürdige Remy Belleau, der bei der ersten Aufführung von Jodelles Kleopatra mitwirkte, hat gleichfalls eine Komödie gedichtet, die in der Führung der Handlung den italienischen Einflufs zeigt. Seine „Reconnue“ entstand, nach den politischen Anspielungen zu schliefsen, bald nach 1562, wurde aber erst veröffentlicht, nachdem Belleau 1577 gestorben war und aus der Vorrede zu dieser posthumen Ausgabe erfahren wir, dafs der Dichter selber nicht mehr die letzte Feile anlegen konnte.[1] Belleau führt uns hier einen

1) Nach einer Bemerkung in der Art poétique des Vauquelin de la Fresnaye könnte man vermuten, dafs der Komiker Châteauvieux die Reconnue nach ihrem Erscheinen in sein Repertoir aufnahm. Die Äufserungen Vauquelin de la Fresnayes über Grevin sind reproduziert u. a. bei Pinvert S. 193f.

alten Advokaten vor, der sich in ein junges Mädchen verliebt hat, das in seinem Hause erzogen wird; um in ihren ungestörten Besitz zu gelangen, will er sie mit seinem Schreiber verheiraten. In dieser Intrigue zeigt sich eine unverkennbare Reminiscenz an die Casina des Plautus. Doch kannte Belleau neben der Plautinischen Komödie offenbar auch die italienische Bearbeitung des Machiavelli[1]; wie bei Machiavelli so ist auch hier das Mädchen bei der Eroberung einer Stadt einem Kriegsmann als Beute zugefallen und von ihm dem verliebten Alten zur Obhut übergeben worden. Während aber bei Machiavelli dieser Kriegsmann nicht persönlich auftritt, hat ihn Belleau mit den Charakterzügen eines Miles gloriosus ausgestattet und ihm einen entsprechenden Namen, Capitaine Rodomont, verliehen. Rodomont hatte die Absicht, nach seiner Rückkehr aus dem Felde das Mädchen zu heiraten und war von dem verliebten Alten fälschlich totgesagt worden. Nun kommt er mit seinem Diener völlig unerwartet zu Anfang des fünften Akts, als gerade die Hochzeit des Mädchens mit dem Schreiber gefeiert werden soll und mitten in dem Wirrwarr, der nun entsteht, erscheint noch ein alter Herr, der den Advokaten wegen eines Prozesses sprechen will und in dem jungen Mädchen seine verloren geglaubte Tochter wieder erkennt; auch diese Person, die bei Plautus nicht auftritt, ist schon bei Machiavelli in die Schlufswendung eingefügt. Während aber Machiavelli trotz der Übertragung des Schauplatzes in das zeitgenössische Florenz doch manches aus dem Plautinischen Lustspiel beibehielt, was nicht in moderne Verhältnisse übertragbar ist, z. B. die Verlosung des Mädchens, hat Belleau alles derartige ausgeschieden und ebenso verfuhr er auch mit den derb obscönen Bestandteilen der Komödie. Auch ist bei Belleau der Jüngling, der dem alten Gecken den Besitz des jungen Mädchens streitig macht, nicht mehr der eigene Sohn, sondern ein junger Jurist aus der Nachbarschaft. Und der Charakter des jungen Mädchens, der Antoinette, die bei Plautus und Machiavelli überhaupt nicht

1) Auf den Zusammenhang mit Machiavelli hat bereits H. Wagner in seiner Dissertation über Remy Belleau (Leipzig 1890) hingewiesen, ebenda auch der Nachweis der Entlehnung aus der Mostellaria s. u.

auf der Bühne erscheint, ist hier mit sichtlicher Vorliebe ausgemalt. Sie ergeht sich in Monologen und in Gesprächen mit der redseligen Dienstmagd Janne, und der hugenottische Dichter macht sie zu einer Anhängerin seines eigenen Glaubensbekenntnisses. Die Führung des Dialogs — in gereimten Kurzzeilen — erinnert an die früheren Komödien Jodelles und Grevins[1]; auch hier fehlt es nicht an hübschen Einzelheiten, vor allem in der Rolle der Frau des verliebten Alten, aber die Hauptpersonen wie die zahlreichen Nebenpersonen entfalten oft eine unerträglich breite Geschwätzigkeit.[2] Doch sind gerade die dankbaren Situationen im letzten Teil der Handlung nur sehr unvollkommen verwertet; trotz der traditionellen Anordnung des Schauplatzes hätte Belleau viel mehr von diesen Situationen anschaulich vorführen können.

Die eigentlich italienische Manier im Stil und Aufbau der Komödie wurde in der Zeit vor 1570 nur von einem einzigen Dichter der Ronsardschen Schule, von Jean de la Taille, nachgebildet. Jean de la Taille übersetzte Ariosts Negromante in Prosa und brachte so die versifizierte Komödie des italienischen Dichters in diejenige Form, die inzwischen auch in Italien die Oberhand gewonnen hatte. Die originelle Schlufswendung, in welcher Ariost vorführt, wie der spitzbübische Negromant selber betrogen wird, hat der französische Bearbeiter weggelassen, vielleicht weil er ebenso wie andere Dichter dieser Gruppe die Forderung eines fröhlichen Ausgangs in der Komödie zu genau nahm. Aufserdem wagte Jean de la Taille in seinen Corrivaux einen, wie es scheint, selbständigen Versuch im Prosalustspiel.[3]

---

1) Der gangbare Scherz am Schlufs (V, 5), das alles sei wie in einer Komödie, braucht nicht von den Italienern entlehnt zu sein; die Erkennung durch ein Muttermal (ebenda) galt bei den Italienern als ein veralteter Kunstgriff, s. o. 2, 286.

2) Morf, S. 219 bemerkt mit Recht, dafs man von der ganzen Komödie sagen kann, was die Frau des Advokaten von der Dienstmagd sagt:

Elle caquette toute seule
C'est un claquet, c'est une meule
D'un moulin qui tourne toujours.

3) Im Druck erschienen beide Lustspiele 1573 zusammen mit de la Tailles Tragödie „La famine". Sein Bruder Jacques († 1562) begrüfste die

Er verwendete indes die schon mehrmals dramatisierte Novelle Boccaccios V, 5, in welcher erzählt wird, wie zwei Jünglinge sich um die Gunst eines Mädchens bewerben, bis sich endlich herausstellt, dafs der eine ihr Bruder ist. Aus dieser Novelle hatte schon Parabosco in seiner Komödie „Il Viluppo“ (1547) eine Nebenhandlung entwickelt; der Jüngling, der sich später als Bruder herausstellt, hatte eine frühere Geliebte treulos verlassen und diese folgt ihm nun in Männerkleidern nach, aufserdem hat Parabosco seine Komödie auch noch mit verschiedenen andern Zwischenhandlungen überladen. Jean de la Taille hat schwerlich den Viluppo benutzt. Zwar ist auch bei ihm der eine Jüngling seiner früheren Geliebten untreu geworden und wird schliefslich wieder mit ihr vereinigt. Aber diese verlassene Geliebte erscheint gleich zu Anfang in einer andern, gleichfalls herkömmlichen Situation der italienischen Komödie; sie fühlt sich gesegneten Leibes und berät mit der Amme, wie das Unglück zu verbergen sei. Später tritt sie dann nicht mehr auf; das Mädchen mit den zwei Liebhabern, um das sich die Intrigue hauptsächlich dreht, erscheint überhaupt nicht auf der Bühne. Die Begebenheit ist in das zeitgenössische Frankreich verlegt; der Prosastil ist nicht schlecht geraten und zeigt, dafs der französische Dichter seinen italienischen Vorbildern ihre herkömmlichen Effekte mit Erfolg abgelauscht hat. Die Franzosen waren damals an solche verwickeltere Handlungen noch nicht gewöhnt; daher hält es auch der Prologsprecher für nötig, die Zuschauer zur Aufmerksamkeit aufzufordern, damit sie den Faden nicht verlieren. Erst in der Zeit nach 1570 gewann das Intriguenlustspiel in Prosa nach italienischer Art in Frankreich eine weitere Verbreitung. Es fehlte freilich auch damals nicht an Stimmen, die dem mittelalterlichen Versmafs der Farce den Vorzug gaben, dieser Standpunkt wird unter ausdrücklicher Berufung auf Grevin und Remy Belleau von Vauquelin de la Fresnaye vertreten, dessen Poetik zwar erst 1605 erschien, aber bereits in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstanden war. Aber im 17. Jahrhundert setzte sich immer mehr

---

Corrivaux mit einem überschwenglichen Lobsonett, womit ein Terminus ad quem für die Entstehung dieses Werkes gewonnen ist.

die Meinung fest, dafs für das niedere Lustspiel die Prosa und für das höhere Lustspiel der Alexandriner die geeignetste Form sei; erst nachdem die Aufmerksamkeit sich von neuem den mittelalterlichen Formen der Poesie zugewandt hatte, erkannte man in Frankreich wie in Deutschland, zu welchen vortrefflichen komisch-dramatischen Wirkungen die längst aufgegebene mittelalterliche Kurzzeile fähig war.

Sechstes Buch.

Spanien.[1]

Die spanische dramatische Litteratur ist unter allen die nationalste. Auch auf diesem Gebiet offenbaren die Spanier jene kräftige Eigenart, die ihre Wirkung auf ganz Europa ausübte und deren fesselnder Gewalt sich in den Kämpfen, von denen das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert erfüllt ist, auch die Nationen nicht entziehen konnten, die den Spaniern feindlich gegenüberstanden. Nirgends anderwärts hat in der Litteratur und besonders im Drama der Geist der Nation einen so treuen und vollständigen Ausdruck gefunden, der Geist, der in den unerhörten Wagnissen der Konquistadoren, in den Verzückungen der Mystiker, in den Greueln der Inquisition seinen Ausdruck fand; nirgends sind die Gestalten der dramatischen Dichter so fest mit dem heimischen Boden verwachsen; das sonnendurchglühte Land mit den Moscheen, mit den gewaltigen gotischen Kathedralen, mit den strengen und ernsten Bauten Philipps II. tritt uns vor Augen und neben diesen mächtigen, fesselnden oder abstofsenden Eindrücken offenbart sich eine Fülle von humorvollem Realismus und von lieblicher Anmut.

In dem Zeitraum, von dem hier die Rede ist, werden uns nur die ersten, allerdings sehr merkwürdigen Regungen dieses spanischen Geistes begegnen. Daneben treten aber zunächst noch die Züge sehr stark hervor, die der gesamten spätmittel-

1) Vgl. die chronologische Bibliographie von Moratin (Biblioteca de autores españoles Bd. II), die bis zum Auftreten Lope de Vegas reicht, ferner die bei Ticknor (deutsche Ausg. 2, 742ff) mitgeteilten Ergänzungen von Gayangos und die neue Bibliographie von Morel-Fatio und Rouanet. Die Titel einiger in diesen Abschnitt gehörigen Dramen, die aufserhalb Spaniens unzugänglich sind, werden bei Cañete S. 55ff. aufgezählt.

alterlichen Menschheit gemeinsam sind, und auch die internationalen Moden der Renaissance wirkten nach Spanien herüber, letztere freilich sehr bald mit einheimischen Elementen durchsetzt.

Als ersten spanischen Dramatiker bezeichnet die Litteraturgeschichte den Juan del Encina[1]; bereits Rojas in seinem Viaje entretenido (1604) hebt in pomphaften Versen die Thatsache hervor, dafs in demselben Jahr 1492, da die Mauren aus Spanien vertrieben wurden und Kolumbus die neue Welt entdeckte, auch Encina mit seinen ersten Eklogen hervortrat.[2] Hinsichtlich der dramatischen Bewegung herrscht jedoch kein sehr bedeutender Unterschied zwischen Encinas Erstlingsdrama und den Gesprächsspielen, wie deren in der spanischen Litteratur damals mehrere vorhanden waren[3]; wir sahen ja schon, dafs Encina von Virgils Eklogen ausging und dafs in dieser Gattung theatralische und untheatralische Dichtungen nur durch eine sehr schwankende Grenze geschieden sind. Neben den früher besprochenen Eklogen Encinas, die durch ihre Beziehung zur Weihnachtszeit sich dem Charakter der geistlichen Spiele nähern, hat er auch nach dem Vorbild Virgils eine Ekloge mit politischem Inhalt verfafst, die an einem Karnevalsabend des Jahres 1494 vor Encinas Gespräch von Karneval und Fasten im Palast des Herzogs von Alba zur Aufführung kam. Die Hirten Bras und Beneito beklagen es, dafs der Herzog in den Krieg ziehen mufs, Pedruelo kommt hinzu, erzählt, wie er auf dem Markt gewesen sei und gehört habe, dafs Castilien und Frankreich

---

1) Im folgenden citiert nach der Ausgabe seines Teatro completo von Cañete und Barbieri (Madrid 1891), ausführlich besprochen von Cotarelo in der España moderna, April und Mai 1894. Neue Nachrichten über seine geistliche Laufbahn bei Mitjana, Sobre Juan del Encina etc. Malaga 1895. Die Namensform „del Encina“ ist urkundlich belegt und verdient daher den Vorzug vor der schon früh aufgekommenen Form „de la Encina“, die sich schon bei Rojas findet.

2) Die Stelle ist u. a. citiert bei Wolff im Art. Encina in Ersch und Grubers Encyklopädie, woselbst auch eine Chronik citiert wird, die den Encina mit den welthistorischen Ereignissen von 1492 in Zusammenhang bringt.

3) S. o. 1, 385, 349, 460.

Frieden geschlossen hätten.[1] Dann kommt noch ein vierter und das Ganze schliefst ebenso wie Encinas geistliche Eklogen mit einem Gesang (Villancico), diesmal zum Preise des Friedens. Wenn man dies Stück mit den politischen Eklogen vergleicht, die um dieselbe Zeit in Italien gedichtet wurden, so erkennt man, wie in Spanien in dieser Gattung gleich von vornherein die volkstümlichen Elemente stärker in den Vordergrund traten. Gegen Ende des Jahres 1494 dichtete Francisco de Madrid eine Ekloge, die sich gleichfalls auf die französisch-spanischen Verwicklungen bezieht; es treten drei Hirten auf: der friedliebende Evandro, der Störenfried Peligro (König Karl VIII. von Frankreich) und Fortunato (König Ferdinand). Das ungedruckte Stück[2] war vermutlich für die Aufführung bestimmt, wenigstens schliefst es mit einem Gesang, wie dies nach Encinas Vorgang für die theatralischen Eklogen üblich wurde.

Weit lebendiger und anmutiger werden Encinas Eklogen, sobald die Liebe hineinspielt. Dies ist zuerst der Fall in einer Ekloge (aufgeführt Ende 1494), wo der Hirt Mingo — vom Dichter selber gespielt — und ein Edelmann sich um die Schäferin Pascuala bewerben; diese bemerkt zwar dem Edelmann in spöttischem Tone, sie wisse schon, was sie von den rhetorischen Liebesschwüren der Stadtleute zu halten habe, doch ist sie bereit, ihn zu erhören, falls er Hirte werden wolle. In der That entschliefst er sich hierzu; Mingo, der selber schon verheiratet ist, tröstet sich und begrüfst den Escudero als neuen Genossen. Die Fortsetzung bildet eine andere Ekloge, wo der neue Hirt den Mingo unterweist, wie er sich als Hofmann zu gebärden habe, die Mütze auf die Seite gerückt, eine Hand in die Hüfte gestemmt, worauf dann Mingo Mut fafst und im Namen des Juan del Encina, d. h. in seinem eigenen Namen dem Herzog seine Dichtungen überreicht.

Noch deutlicher zeigt sich der Fortschritt der dramatischen Entwicklung in einigen Eklogen, die in den späteren Ausgaben des Cancionero hinzugekommen sind, nachdem Encina um 1500 das Vaterland verlassen hatte. Er wandte sich damals nach

1) Über die zu Grunde liegende Situation (die Streitigkeiten wegen der Grafschaft Roussillon) vgl. Cotarelo a. a. O. Mai S. 34.

2) Andeutungen über den Inhalt bei Cañete, Lucas Fernandez S. 50.

Rom, wo unter der Herrschaft Alexanders VI. die Spanier gute Tage hatten und wo auch Encina, wie die überlieferten Nachrichten beweisen, bei der grofsen Pfründenjägerei manchen guten Fang that. Wir sehen jetzt mehrere von den anmutigen Motiven des Hirtendramas, die um dieselbe Zeit in den italienischen Eklogen hervortreten, auch in Encinas fliefsenden und geistreich pointierten Versen verwendet. So erscheint seit 1507 in den Ausgaben seines Cancionero eine Ekloge, wo Amor mit Pfeil und Bogen auftritt und sich rühmt, wie er über Geistliche und Laien mächtig sei, dann kommt ein Hirt Pelayo, der ihn darüber zur Rede stellt, dafs er ohne Erlaubnis auf die Jagd gehe, zur Strafe wird der Tölpel mit einem Pfeil getroffen, der bewirken soll, dafs er sich in ein häfsliches Weib verliebt; er fällt zu Boden und wird von den anderen Hirten getröstet. In einer andern Ekloge (zuerst 1509 im Cancionero) wird das alte Lied angestimmt von dem Hirten, der sich aus Liebeskummer töten will. Der arme Fileno klagt sein Leid erst dem unaufmerksamen und schläfrigen Zambardo, dann dem Cardonio, mit dem er über Wert und Unwert der Frauen disputiert unter beiderseitiger Berufung auf allerlei Beispiele aus Geschichte und Legende; allein gelassen, erklärt uns Fileno in einer concettistischen Rede, seinen Vorsatz ausführen zu wollen; sein Herz in der Brust will sich aus Furcht verkriechen, wenn der Stahl in den Körper eindringt, und er empfiehlt seine unschuldige Seele in die Hände Jupiters. Aber dann macht er auch wirklich Ernst und das Ganze schliefst mit einer Aufforderung zur Totenklage; die metrische Form (Coplas de arte mayor[1]) soll offenbar dem trübseligen Inhalt einen entsprechenden Ausdruck geben.

Die merkwürdigste unter Encinas Eklogen ist aber die von Placida und Victoriano; sie erschien 1514 zu Rom, als Encina dort als Musiker der päpstlichen Kapelle angestellt war. Höchstwahrscheinlich ist es dasselbe Stück, das Encina schon zum Dreikönigsfest 1513 in kastilischer Sprache im Hause des Cardinalis Arborensis hatte aufführen lassen, vor einer glänzenden Gesellschaft, die zum gröfseren Teil aus spanischen Herren und

1) Ein Beispiel dieser Versart s. o. 1, 34.

aus spanischen Frauen der zweifelhaftesten Art bestand[1]; doch war auch der junge Federigo Gonzaga von Mantua anwesend, dessen Begleiter uns so manche merkwürdige Mitteilungen über das Treiben im damaligen Rom und namentlich auch über theatralische Belustigungen überliefert haben. Dafs diese Komödie „von der Kraft und von den merkwürdigen Zufällen der Liebe“ handelte, stimmt zu dem Inhalt von Placida und Victoriano; auffallend ist es jedoch, dafs nach Aussage des mantuanischen Berichterstatters die Spanier das Stück nicht besonders schön fanden, während es späterhin von einem der hervorragendsten Mitglieder der spanischen Kolonie in Italien, von Juan Valdes, in seinem Dialogo de las Lenguas mit Recht als Encinas bestes Werk bezeichnet ward. Es stellt dar, wie die beiden Liebenden sich entzweit haben und sich doch nacheinander sehnen, umsonst bestrebt sich Victoriano, in einer neuen Liebe die alte zu vergessen; von seinem treuen Freund Sulpicio begleitet, sucht er Placida wieder auf, die, wie er gehört hat, verzweifelt in der Wildnis umherirrt. Endlich findet er sie tot am Rand einer Quelle; sie hat durch einen Dolchstich ihrem Leben ein Ende gemacht. Während Sulpicio sich entfernt, um für die Bestattung der Leiche zu sorgen, ergeht sich Victoriano in verzweifelten Klagen und ist schon im Begriff, sich gleichfalls ein Messer durch die Brust zu stofsen, als ihm Venus erscheint und verspricht, Placida wieder zum Leben zu erwecken; Merkur wird herbeigerufen und vollbringt auf Befehl der Göttin das Wunder. Diese Herbeiführung eines fröhlichen Schlusses durch ein mythologisches Wunder hat Encina offenbar von den italienischen Hofpoeten entlehnt, bei denen er ja auch schon die typische Gestalt des treuen Freundes des Hirten vorgebildet fand. Beide sind Schäfer der idealistisch-vornehmen Art; Sulpicio verlangt sogar einmal als echter Spanier von seinem Freunde, er solle ihm sein Wort als

---

1) Der im Bericht erwähnte Kardinal ist wohl der Valencianer Jacobo Serra, der von Alexander VI. den Purpur erhalten hatte; über ihn vgl. Burchardi Diarium ed. Thuasne, passim. 1510 verzichtete er auf sein Bistum Arborea (Oristano) in Sardinien zu Gunsten seines Neffen Pedro Serra, doch wird er noch auf seiner Grabschrift als Cardinalis Arborensis bezeichnet; vgl. Martini, Storia ecclesiastica di Sardegna (Cagliari 1840) 2, 233.

Caballero geben, doch sind neben ihnen auch zwei Hirten von plebeisch-komischem Charakter in die Handlung verflochten, die dementsprechend auch weniger volltönende Namen tragen: Gil und Pascual. Sie führen eine ähnliche Kontrastwirkung herbei, wie die Villani in den Hirtenspielen der Sienesen. Doch braucht hier kein unmittelbarer Zusammenhang angenommen zu werden; diese läppisch-bäurischen Gesellen, denen wir auch nach Encina als stehenden Figuren in dem spanischen Hirtendrama begegnen, werden meist mit gutmütigem Humor, niemals mit der hochmütigen Geringschätzung behandelt, wie auf der sienesischen Bühne. Gil eröffnet das Stück mit einer komischen Ansprache und teilt zugleich den Inhalt mit, später zeigt er und Pascual den beiden andern Hirten den Weg und schliefslich werden sie zum Begräbnis Placidas herbeigeholt. Hier hat offenbar die Bühne zwei Orte zu gleicher Zeit dargestellt; auf der einen Seite Sulpicio und die zwei bäurischen Hirten, auf der andern der klagende Victoriano an der Quelle. Victorianos Versuch, sich durch eine neue Liebe zu zerstreuen, gab dem Dichter den willkommenen Anlafs, ein altes Weib nach Art der berühmten Kupplerin Celestina als episodische Figur einzuführen. Die Form ist auch hier in den wohlklingenden Strophen des Dialogs[1] wie in den Gesängen kunstvoll gehandhabt. Nach dem Urteil der Sachverständigen zeigt sich Encina in den erhaltenen Kompositionen zu einigen lyrischen Dichtungen seinen Zeitgenossen überlegen durch das künstlerische Verständnis, mit dem er Musik und Text in Einklang zu bringen wufste, und wir dürfen annehmen, dafs er diese Überlegenheit auch

1) Eine Rede Victorianos erinnert an die Echoreden. Es heifst da u. a.:

Mi lengua que ya desmayas — Hayas
compasion del mal que paso — Aso
mis entrañas en centellas — Ellas
me queman el alma e vida — Ida
es mi gloria etc. etc.

doch scheint es, dafs das letzte Wort jeder Zeile von Victoriano selber und nicht von einem Echo hinter der Bühne gesprochen wurde. Das Urteil Barbieris über Encina als Musiker (im Cancionero musical 1890) wiederholt Cotarelo (April S. 49); ebenda (Mai S. 53) werden ähnliche Parodien kirchlicher Gesänge in der gleichzeitigen Litteratur nachgewiesen. Über etwas Ähnliches in einer Farce des Gil Vicente s. u. Buch VII.

in den eingelegten Gesangspartien seiner dramatischen Werke offenbarte. Sehr gewagt und dabei höchst charakteristisch für den Dichter wie für sein Publikum im Hause des Kardinals ist die Parodie des kirchlichen Gesangs an der Leiche der Placida: Cupido kirieleison, Diva Venus Christeleison u. s. w., offenbar wegen dieser Stelle wurde das Stück 1559 auf den Index gesetzt und war infolge dessen längere Zeit verschollen.

Bei der Ekloge von Cristino und Febea ist Ort und Zeit der Entstehung zweifelhaft[1]; das Grundmotiv — ein Eremit, der den Verlockungen des kleinen Gottes Amor unterliegt — ist uns schon aus zwei Sienesischen Aufführungen von 1521 bekannt; es wäre sehr wohl denkbar, dafs Encinas Ekloge doch schon ein paar Jahre früher aufgeführt worden wäre und die dort gastierenden Sienesen zu ihren Stücken angeregt hätte. Der Hirt Cristino will aus Liebesgram Eremit werden; er meint, wenn er für Gottes' Ehre schon so viel gelitten hätte wie für seine schöne Febea, wäre er schon längst kanonisiert.[2] Weiterhin erscheint er wirklich als Eremit, dann kommt Febea — auf dem Titel als Nymphe bezeichnet — und sucht ihn zur Rückkehr in den Hirtenstand zu bewegen; die originellste und anmutigste Situation entsteht jedoch, als Amor selber auftritt und ihm mit seinen Argumenten zusetzt. Als Gegensatz zu dem späteren Geist des spanischen Dramas ist es merkwürdig, dafs Febea meint, es gebe mehr gute Menschen unter den Hirten als unter den Klosterbrüdern und dafs auch sein Freund Justino die Behauptung wagt, man könne Gott im Hirtenstande besser dienen. Natürlich kann Cristino allem diesem Zureden nicht widerstehen. So weifs Encina dem Schäferspiel die mannigfaltigsten Seiten abzugewinnen. Am wenigsten gelungen

---

1) Von dem Druck o. O. u. J. (wahrscheinlich Salamanca nach 1509) ist nur ein einziges Exemplar bekannt, Neudruck bei Cañete S. 381 ff.

2) Si cuanto mal y cuidado
he passado
por amores y señores
suffriera por Dios dolores
ya fuera canonizado.

Zugleich eine Probe der im Stück vorherrschenden Strophenform. Derselbe Gedanke schon bei den Troubadours und Minnesängern; vgl. Deutsche Liederdichter XIV, 262 und die Anmerkung Bartschs.

ist sein Auto del Repelon, wo dargestellt ist, wie zwei Hirten in die Stadt kommen und dort von Studenten verhöhnt und mifshandelt werden.

Wie beliebt die dramatische Ekloge gerade in den spanisch-italienischen Kreisen war, wird durch den merkwürdigen Roman Cuestion de amor bewiesen. Er wurde sicherlich um die Zeit von Encinas römischem Aufenthalt von einem in Neapel lebenden Spanier verfafst. Dort spielt sich auch die Handlung ab, die ohne Zweifel Personen und Ereignisse aus der damaligen neapolitanischen Gesellschaft in romanhafter Umhüllung vorführt und dabei die alte Frage behandelt, ob Sprödigkeit oder Tod der Geliebten das schlimmere Übel sei.[1] Der Liebhaber Flamiano hatte sich auf der Jagd der Prinzessin Belisena mit einem Antrag genähert und war zurückgewiesen worden, am Abend stellt er nun mit vier andern Edelleuten vor der Prinzessin eine Ekloge dar, wo ein Hirt Torino von der spröden Schäferin Benita ein gleiches Schicksal erfährt; wenn Benita sagt, Torino solle sich bei seinesgleichen nach einer Geliebten umsehn, so hat das nur im Zusammenhang des Romans einen Sinn. Im übrigen scheint sich der Verfasser an die Manier Encinas zu halten; er bedient sich der Koplas de arte mayor wie Encina in seiner kläglichen Selbstmord-Ekloge, und schliefst mit einem Villancico; auch sucht er einem der Hirten einen komischen Anflug zu verleihen, ohne besondern Erfolg; das Interessanteste an dem ganzen Machwerk ist, dafs es uns vermuten läfst, wie in diese höfischen Eklogen sehr oft persönliche Beziehungen hineinspielten.

Auf spanischem Boden ist vor allem Lucas Fernandez als Nachahmer Encinas zu erwähnen; auch war er wohl mit ihm in persönlicher Berührung. Er lebte in Salamanca und dort sind auch bereits 1514 seine sieben „Farsas y eclogas al modo y estilo pastoril y castellano“ erschienen[2], darunter zwei Weihnachtseklogen und ein „Auto de la Pasion“, wo die Handlung

1) Zuerst gedruckt 1513. Mit Flamiano ist offenbar ein vornehmer Spanier, mit Belisena die Prinzessin Bona Sforza, die spätere Königin von Polen gemeint; vgl. Croces Nachweise über die Personen des Romans im Archivio storico per le provincie napoletane 19, 140ff.

2) Neudruck mit Einleitung von Cañete, Madrid 1867.

ebenso wie bei Encina in eine kurze lyrische Scene zusammengedrängt ist. In den weltlichen Eklogen treten die realistischkomischen Hirten stärker hervor als bei Encina, auch zeigen sie in ihrer Ausdrucksweise entschiedenere Anklänge an die Volkssprache.[1] Die erste schildert die Liebeswerbung des Schäfers Bras Gil, sie erinnert an die bäuerlichen Brautwerbungsscenen anderer Länder, doch entfaltet auch hier der spanische Dichter einen gutmütigeren Humor; die vierte schildert die Liebesklagen des Hirten Prabos, der sich mit andern unglücklich Liebenden, auch mit Encinas Fileno vergleicht. Es wird hier der Liebesschmerz eines sentimentalen Hirten von einem Tölpel parodiert, ähnlich wie dies um dieselbe Zeit Strascino in seiner berühmten Bauernscene that, nur dafs der spanische Hirte doch zum Schlufs an das Ziel seiner Wünsche gelangt. In der dritten Ekloge dagegen ergeht es dem Tölpel sehr schlecht. Er erblickt in der Einsamkeit ein edles Fräulein, das ihren Geliebten erwartet und verfolgt sie mit zudringlichen Liebesanträgen. Sie will natürlich nichts von ihm wissen und meint auch, dafs das Bauernvolk nicht so grausam von der Liebe heimgesucht werde, wie die vornehmen Herrschaften. Als nun gar der erwartete Geliebte hinzutritt, bearbeitet er den Hirten mit der flachen Klinge, doch bald versöhnen sie sich; der Hirt bietet sich als Wegweiser an, worauf sie singend abziehen.[2] Lucas Fernandez war Musiker, ebenso wie Encina, 1538 wird er als catedratico de musica in Salamanca erwähnt[3] und offenbar hat bei ihm noch mehr als bei Encina die Musik den eigentlichen Hauptreiz seiner Stücke ausgemacht.

* * *

Ein weit reicheres und mannigfaltigeres Bild offenbart sich uns in den dramatischen Dichtungen des Bartolomé de Torres Naharro. Er ist in der Geschichte des neueren Dramas eine

1) Über die Anwendung des Dialekts von Salamanca in den Rollen der Landbewohner vgl. Morel-Fatio in der Romania 10, 240.

2) Die zweite Ekloge „Dialogo para cantar“, ein Gespräch zweier Schäfer, ist offenbar unvollständig überliefert.

3) Vgl. Cañete, Teatro español S. 336. Weitere urkundliche Nachrichten über ihn bei Mitjana S. 53ff.

der merkwürdigsten und rätselhaftesten Erscheinungen. Von seiner Jugendgeschichte ist fast gar nichts bekannt; wir wissen blofs, dafs er Kleriker der Diöcese Badajoz in Estremadura war (im päpstlichen Privileg vor seinem Hauptwerk wird er als Clericus Pacensis bezeichnet), ferner dafs er in die Gewalt der Corsaren geriet, dann losgekauft wurde und zur Zeit des Pontifikats Leos X. nach Rom kam. Ohne Zweifel hoffte er dort auf die Protektion jenes grofsen Kreises von reichen, mächtigen und prunkliebenden spanischen Kirchenfürsten, der uns bereits aus der Geschichte Encinas bekannt ist, aufserdem strebte er nach der Gunst des berühmten Bankiers und Kunstfreundes Agostino Chigi, der stets eine Vorliebe für die Spanier und ihre Sprache zeigte.[1] Doch hatte er, wie es scheint, keinen rechten Erfolg, in seinen Komödien äufsert er sich mehrmals über die römischen Verhältnisse mit grofser Bitterkeit, aber nach seinem ganzen Charakter, wie er uns in den Komödien entgegentritt, müssen wir diese Ausfälle weniger auf sittliche Entrüstung als vielmehr auf getäuschte Hoffnungen bei der Pfründenjagd zurückführen. So wandte er sich denn nach dem Hauptsitz des spanischen Einflusses, nach Neapel und trat dort in die Dienste des berühmten Feldherrn Fabrizio Colonna, des Hauptwortführers in Macchiavellis Buch von der Kriegskunst. Wir erfahren von diesem Dienstverhältnis aus der Widmung seiner Gedichtsammlung Propaladia[2], die zuerst 1517 in Neapel erschien und an den Schwiegersohn Fabrizio Colonnas, den Marchese von Pescara, gerichtet ist. Pescara, damals der hervorragendste Vertreter des spanischen Kriegsruhms in Italien, wird hier mit überschwenglicher Begeisterung gefeiert[3], nicht minder seine Gattin Vittoria Colonna. Mithin sehen wir

1) Vgl. Archivio Romano di storia patria II, 57. Das dritte Sonett Naharros ist an einen Sohn A. Chigis gerichtet. In der Tinelaria (ed. Cañete S. 424) wird er im Scherz als pobreto Agustin Guis bezeichnet; vgl. Croce in d. Rassegna storica napolet. 1, 86 f.

2) Zur Bibliographie der Propaladia vgl. Gallardo n° 4079 ff. Ein Neudruck in zwei Bänden erschien Madrid 1880, 1900. Letzterer Band, mit einem Essay von Menandez Pelayo, war mir zu meinem Bedauern noch nicht zugänglich.

3) Naharro sagt u. a.: tanto hazeys con vuestras manos, que no dexays que dezir a nuestras lenguas.

Naharro während der Zeit höchster Entfaltung der Renaissancekultur in Verbindung mit einigen der glänzendsten Vertreter dieser Epoche und als Verfasser eines Werks, das sogleich die weiteste Verbreitung gewann; um so merkwürdiger ist es, daſs sein Name so selten genannt wird. Alles, was wir von ihm wissen, stammt aus den spärlichen persönlichen Andeutungen in der Propaladia und aus dem ebendort abgedruckten lateinischen Brief eines Franzosen Mesinerius Barberius, wo nach einem kurzen Bericht über Naharros Lebensschicksale hervorgehoben wird, er sei auch im stande gewesen, lateinisch zu schreiben, habe jedoch das Spanische vorgezogen. Von seinen weiteren Schicksalen wissen wir nichts; in einer spanischen Gedichtsammlung, die 1562 erschien, wird sein Tod betrauert; Amor klagt über den Verlust des Mannes, der das „comico dezir“ so elegant zu handhaben wuſste wie kein zweiter.

Und ebenso rätselhaft wie seine Lebensgeschichte sind auch seine dramatischen Werke, die auf den ersten Blick jeder Einreihung in die litterarhistorische Tradition zu widerstreben scheinen. Unter den sechs Stücken dieser Art, die in der ersten Auflage der Propaladia abgedruckt sind, kann noch am ehesten in dem höfischen Festspiel „Comedia Trofea“ von einer solchen Tradition die Rede sein. Wie sich aus dem Inhalt ergiebt, wurde die Trofea in Rom aufgeführt, als sich dort im Jahre 1514 jene glänzende Gesandtschaft des Königs Emanuel von Portugal aufhielt, die dem Papst Huldigungsgeschenke aus den neu eroberten indischen Ländern überbrachte; die festlichen Aufzüge, bei denen die fremden Völkerschaften in ihren phantastischen Trachten und die seltensten Tiere aus dem fernen Osten vorgeführt wurden — u. a. der berühmte Elefant, der im römischen Festwesen während des Pontifikats Leos X. eine so groſse Rolle spielt — blieben noch lange im Gedächtnis der Römer haften als ein Glanzpunkt des Pontifikats, das doch ihrer Schaulust so reiche und mannigfaltige Nahrung darbot. Die gehobene Stimmung dieser Tage spiegelt sich in der Komödie Naharros, die vermutlich bei einem festlichen Empfang der portugiesischen Gesandtschaft im Palast eines der spanischen Kirchenfürsten zur Darstellung kam; sie ist ein Ausdruck freundnachbarlicher Beziehungen der beiden Länder, die ja auch

durch die nahe Verwandtschaft der Herrscherhäuser verknüpft waren und dem Torres de Naharro, der von der portugiesischen Grenze stammte, war vermutlich das Nachbarreich aus eigener Anschauung bekannt. Den Prolog (Introito) spricht eine jener grotesken Figuren aus dem Hirtenstand, wie wir sie schon aus den Stücken Encinas kennen und im weiteren Verlauf des Festspiels treten noch mehrere derartige Figuren auf; es wäre wohl denkbar, dafs der Dichter damals schon von den Festspielen des Portugiesen Gil Vicente Kenntnis hatte, in denen ja gleichfalls die offizielle Renaissancepoesie mit den volkstümlichen Späfsen der Hirten und Bauern durchsetzt ist. Der Umfang überschreitet das gewöhnliche Mafs solcher Stücke; es ist, wie alle Komödien Naharros, in fünf Akte eingeteilt. Die Scene ist ein Thronsaal. Zu Beginn des ersten Akts erblicken wir die geflügelte Fama, eine ständige Figur des allegorischen Festspiels, sie unterredet sich mit dem Geographen Ptolemaeus, der für einige Zeit aus der Unterwelt entlassen ist und nun zu seiner Beschämung erfährt, dafs die Portugiesen mehr Länder bezwungen hätten, als er selber beschrieben habe; er mufs eingestehen: „Ich liefs die Länder im Tintenfafs, die sie eroberten.“ Der zweite Akt wird durch Späfse zweier Hirten und eines königlichen Pagen ausgefüllt. Im dritten Akt erscheint, wie dies schon in früheren italienischen Festspielen mehrmals geschehen war, der gefeierte Monarch, von einem Schauspieler dargestellt, auf der Bühne und nimmt seinen Thronsitz ein, doch bleibt er stumme Person, der ganze Akt ist durch die feierliche Rede eines Dolmetschers (etwa 270 Zeilen) ausgefüllt; er führt dem König von Portugal zwanzig Könige aus dem fernen Osten vor, die sich als seine Vasallen bekennen. Es war das offenbar eine glänzende Ausstattungsscene und vielleicht spielte der Dichter selber die Rolle des Dolmetschers, der bekennt, er sei nicht einer solchen erhabenen Aufgabe würdig, und sich mit der Hoffnung auf die Gnade Gottes tröstet, der ja auch die Eselin Bileams sprechen liefs. Nach dieser feierlichen Handlung tritt in den folgenden Akten wieder der Spafs in seine Rechte, besonders in einer Scene, wo ein Hirt sich von der Fama ihre Flügel ausbittet und selber auf der Bühne einen Flugversuch anstellt. Das ganze Stück ist in

Coplas de pié quebrado abgefafst[1], also in einer mehr lyrischen als dramatischen Form, die aber Naharro mit Vorliebe anwendet. Das Streben nach einer Versform, die sich mehr der Sprache des gewöhnlichen Lebens nähert, ist unserm Dramatiker ebenso fremd, wie den grofsen spanischen Dramatikern der Blütezeit.

Neben diesem Festspiel stehen zwei Stücke, in denen uns Naharro Bilder aus dem Alltagsleben ohne eigentliche dramatische Handlung entwirft. In einer Farce würde uns ein solcher Mangel an Handlung weniger stören, als bei den fünfaktigen Stücken Naharros, doch gewinnen diese ein erhöhtes Interesse als Spiegelungen der römischen Zustände im Zeitalter Leos X. und als solche haben sie bei den Kulturhistorikern noch nicht die gebührende Würdigung gefunden. Vor allem die Tinelaria, das umfangreichste unter Naharros Stücken, ein satirisches Gemälde des Treibens im Haushalt eines, offenbar der spanischen Nation angehörigen Kardinals. Ein Hauptspitzbube ist der Verwalter Barrabas, den wir gleich zu Anfang im Gespräch mit dem liederlichen Waschweib Lucrezia gründlich kennen lernen und der in Verbindung mit andern Beamten die Wirtschaftsgelder veruntreut; das System der Schwänzelpfennige (sisas) ist über die ganze Hierarchie des Haushalts, Kellermeister, Köche, Lakaien, Stallknechte verbreitet, mitunter zanken sie sich wegen der Verteilung der Beute, dann verprassen sie wieder den Wein und die Leckerbissen, die sie beiseite gebracht haben. Diese Kneipscenen gestalten sich dann zu einem wahren Hexensabbath, sechs verschiedene Sprachen schwirren durcheinander: spanisch, valencianisch, portugiesisch, italienisch, der Koch spricht französisch, ein deutscher Stallknecht spricht lateinisch und mischt ein paar deutsche Brocken

---

1) D. h. in Quintillas, an die eine Halbzeile angehängt ist, die mit der ersten Zeile der folgenden Quintilla reimt. So beginnt Fama ihre Rolle:

> Vayan mis bozes vfanas
> que agora podrán hallar
> las puertas de par en par,
> y las vias todas llanas.
> O buenas gentes christianas,
> justo fuera
> tomar exemplo y manera
> deste Rey Emanuel u. s. w.

dazwischen. Die spanischen Edelleute aus dem Haushalt des Kardinals blicken voll Mifsmut auf das Treiben des schurkischen Verwalters, der von ihnen den ersten Grufs beansprucht, und seiner Spiefsgesellen, die sich an Leckerbissen mästen, während den Anständigen ein miserables Essen vorgesetzt wird, und wir sind auch Zeugen einer solchen kärglichen Mahlzeit in der Stube der Hausbeamten (Tinelo). Sonst drehen sich alle ihre Gedanken und Gespräche um die Jagd nach einträglichen Pfründen und Sinekuren, sie hoffen, dafs ihr Kardinal zum Papst erhoben werde; ein jüdischer Astrolog habe es ihm prophezeit. In den Schlufsworten wird noch einmal ausdrücklich darauf hingewiesen, so gehe es in den Tinelos zu, zur Unehre der Kardinäle; dafs wirklich Kardinäle bei der Aufführung anwesend waren, scheint aus den Worten des Introito hervorzugehn: „Was ihr hier belacht, möget ihr zu Hause bestrafen.“ Offenbar hat Naharro selber ähnliche Erfahrungen gemacht, wie die Edelleute in seiner Komödie; dafs ähnliche Klagen in Rom auch späterhin nicht verstummten, ergiebt sich aus den Gesprächen der Diener in Aretinos Cortigiana.

Die Soldadesca schildert uns das Treiben eines päpstlichen Werbeoffiziers und seiner spanischen Soldaten in der Nähe von Rom. Wir hören da, wie der Krieger Guzman die guten Zeiten des Cäsar Borgia rühmt, bei dem er in grofser Gunst gestanden habe, wie der Tambour einen Mönch davon überzeugt, ein Soldat sei Gott wohlgefälliger als ein Klostergeistlicher aus dem reguliertesten Orden und wie der Mönch sich kurzer Hand entschliefst, seine Kutte zu Geld zu machen und mit den neuen Kameraden zn versaufen. Dann folgen Scenen zwischen Soldaten und Bauern mit allerlei lustigen spanisch-italienischen Mifsverständnissen, die Bauern entschliefsen sich gleichfalls, mitzuziehen, der Offizier will die Neugeworbenen sogleich im Belvedere dem Papst vorführen und am Schlufs marschieren alle zusammen in militärischer Ordnung ab, ein Villancico singend.

Am vollsten und reinsten zeigt sich jedoch die dichterische Eigenart Naharros in den drei Komödien Serafina, Jacinta und Ymenea. Hier werden zum erstenmal im spanischen Drama Töne angeschlagen, die uns späterhin, in der Zeit der höchsten

Blüte als charakteristisch für den dortigen nationalen Stil wieder begegnen, aber erst nachdem in der Zwischenzeit Kunstrichtungen völlig anderer Art im Vordergrund gestanden hatten. Der Geist der spanischen Romantik hat zuerst durch Naharro auf der Bühne seinen Ausdruck gefunden und zwar schöpfte er diesen Geist aus dem reichen Quell des epischen Volkslieds, zu dem erst nach einer Unterbrechung von beinahe hundert Jahren die grofsen Meister des spanischen Nationaldramas wieder zurückkehrten. Wenn diese Töne in unserm Dichter wiederklangen, der jahrelang von der Heimat entfernt, von einer glänzend entwickelten fremdartigen Kultur umgeben war, deren überwältigender Einflufs so manche Dichter unter seinen Landsleuten von den nationalen Überlieferungen ablenkte, so ist das ein Beweis dafür, wie fest die spanische Sinnesart in ihm eingewurzelt war.

In der Serafina hat Naharro offenbar die alte Romanze vom Grafen Alarcos verwertet, der auf Veranlassung der Königstochter, die ältere Ansprüche auf ihn vorbringt, seine Gattin ermordet. Doch hat Naharro durch eine glückliche Schlufswendung die tragische Spitze abgebrochen, wie dies ja auch Lope de Vega, freilich mit weit glänzenderer theatralischer Virtuosität in seiner Dramatisierung der Romanze (La fuerza lastimosa) gethan hat. Die Handlung hat Naharro, ebenso wie dies im italienischen Lustspiel damals immer mehr üblich wurde, auf den Boden der zeitgenössischen Verhältnisse und zwar nach Rom übertragen. Hier lebt der junge Spanier Floristan, der sich auf Befehl seines Vaters mit der edeln Römerin Orfea vermählt hat; hierhin kommt auch die heifsblütige Valencianerin Serafina, die ältere Ansprüche auf Floristan geltend macht und ihr zuliebe will Floristan wirklich seine junge Gattin töten. Doch weifs der Eremit Teodoro die Ausführung des Verbrechens zu verzögern, bis zu rechter Zeit Floristans Bruder Policiano sich einstellt, der schon lange in Orfea verliebt ist und nun um so eher sich entschliefst, sie heimzuführen, da Floristan versichert, er habe sie noch nicht berührt. So ist Floristan wieder frei und kann sich mit Serafina vermählen. Aufser dem Bruder Policiano hat jede dieser Personen einen dienenden Geist zur Seite und alle sprechen das ganze Stück hindurch

in ihrer Muttersprache: Floristan und sein Diener spanisch, Serafina und ihre Zofe valencianisch, Orfea und ihre Zofe italienisch, Teodoro spricht lateinisch, sein Diener ein Küchenlatein, das sich in der Form der spanischen Doppel-Redondillen, die das ganze Stück hindurch festgehalten wird, drollig genug ausnimmt. Er liebt Serafinas Zofe, doch diese hat ihr Herz dem Diener Floristans geschenkt und beide haben gemeinschaftlich ihren Spafs mit dem tölpelhaften Pedanten.[1] Solche Vermengung mehrerer Sprachen findet sich auch, wie wir sahen, in der Tinelaria und der Soldadesca, und da dies Effektmittel uns schon in der Zeit vor Naharro in italienischen Eklogen und Possenspielen begegnet, so hat er es höchst wahrscheinlich von dorther entlehnt. Doch ist es von übler Wirkung in den pathetischen Scenen, wo übrigens Naharro im Gegensatz zur volkstümlichen Romanze die Situation mit allem Aufwand rhetorischer Kunstmittel auf die Spitze zu treiben sucht. Orfea zeigt den bis zur Karrikatur gesteigerten Gehorsam und Edelmut, wie er in der mittelalterlich-romantischen Litteratur so oft bei unschuldig verfolgten Frauen vorkommt; Floristan, nachdem er den verbrecherischen Plan gefafst hat, ergeht sich in Selbstanklagen und vergleicht sich mit untreuen Männern aus Geschichte und Mythologie, dann sucht er wiederum seinen Plan vor sich selber sophistisch zu rechtfertigen: wenn er durch einen Selbstmord den Knoten lösen wollte, dann würden gewifs auch beide Frauen vor Kummer sterben; da sei es doch besser, Orfea sterbe allein, sie werde ja nach dem Tode die himmlischen Freuden geniefsen. So wird hier durch das Hineintragen scholastischer Spitzfindigkeit in die romantisch-bizarre Situation schon etwas von der eigentümlich schwülen Atmosphäre

---

1) Ein Beispiel von dessen Redeweise:

> Maneo solus in boscorum
> sicut mulus sine albarda
> mortis mea non se tarda
> propter meus peccatorum.
>
> Da vobis gratia, Deorum
> ad habendum nocte et dia
> nostris lectis Dorosia
> in saecula saeculorum.

erzeugt, wie sie in den spanischen Dramen der späteren Zeit so oft vorherrscht, schon bei Naharro wird öfter ganz in dieser späteren Manier die Situation erst in einem längeren rhetorischen Erguſs dargelegt und dann in den letzten Zeilen in einem pointierten Schluſs zusammengefaſst.[1]

Der Inhalt der Ymenea ist rasch erzählt: Ymeneo bringt der schönen Febea zur Nachtzeit ein Ständchen und bestürmt sie mit glühenden Liebesbeteuerungen, so daſs sie endlich zusagt, ihn in der nächsten Nacht zu sich einlassen zu wollen. Doch der Marques, Febeas Bruder, entdeckt das Geheimnis und will sie töten, als gerade im rechten Augenblick Ymeneo hervortritt und erklärt, er wolle sich mit Febea rechtmäſsig vermählen. Dies Liebesabenteuer steht also im schroffsten Gegensatz zur Manier des italienischen klassischen Lustspiels und trägt ein charakteristisch spanisches Gepräge; das nächtliche Liebesgespräch am Fenster, der Konflikt zwischen Liebe und weiblicher Ehre, das Dazwischentreten des strengen Bruders: das alles ist herausgearbeitet mit einem entschiedenen Sinn für das Poetische in diesen Situationen, die späterhin so unendlich häufig wiederkehren. Doch zeigt sich gerade hier besonders deutlich, worin die schwache Seite von Naharros Begabung liegt. Er versteht es noch nicht, diese wirksamen Situationen in eine kunstvolle Intrigue zu verflechten. Um die Handlung durch fünf Akte zu ziehen, muſs er zu breit ausgeführten Dienerscenen seine Zuflucht nehmen. Ymeneos Diener Boreas ist in Febeas Zofe Doresta verliebt, er hat im Pagen des Marques einen — freilich erfolglosen — Nebenbuhler, und in dem andern Diener Eliso einen kritischen Gefährten, der seinen Zweifel an der Aufrichtigkeit von Dorestas Gefühlen in höchst drastischer Weise kund giebt. Naharro hat also in der Serafina und der Ymenea und, wie wir sehen werden, auch in der

1) Eine solche pointierte Wendung im Munde des Dieners Lenicio:

Discrecion es rectitud
y de todo bien el quicio;
sin ella, virtud es vicio
con ella, el vicio virtud

würde auch in den besten Dramen der klassischen Zeit mit Ehren bestehen können.

Aquilana parallele Liebesscenen zwischen Herrschaft und Dienerschaft eingeführt, während die älteren italienischen Lustspieldichter sich in der Regel diese Kontrastwirkung entgehen liefsen.

Noch ärmer an Handlung ist die Jacinta. Die schöne Divina läfst die Wanderer, die an ihrem Schlofs in der Nähe von Rom vorüberziehen, anhalten und zu sich führen, so erscheinen drei Herren, von denen sie einen sich zu ihrem Gemahl erwählt. Der gröfste Teil des Stücks besteht aus Gesprächen des Hirten Pagano, der im Auftrag seiner Herrin den Vorüberziehenden auflauert, und der drei Herren Jacinto, Precioso und Fenicio, die alle nach einander darüber klagen, wie sie im Leben gescheitert seien. Der eine klagt über die Mühseligkeiten des Herrendienstes, der andere über die Treulosigkeit der falschen Freunde, der dritte will sich aus der Welt zurückziehen und in einen Mönchsorden eintreten. Diese pathetisch-schwungvollen Reden, unterbrochen von den Bemerkungen des Hirten, eines klugen und aufgeweckten Burschen, hören sich ganz gut an, nicht minder die Gespräche der drei Herren, während sie darauf warten, dafs der Hirt die schöne Divina herbeiholt; Naharro ergeht sich hier ebenso wie in der Serafina im Lob der Frauen, die mehr wert seien als die Männer. Die Dame selber erscheint erst im fünften Akt und als sie die Herren fragt, was es Neues in der Welt gebe, entspinnt sich ein Gespräch, in dem auch jene oft zitierte Tirade gegen Rom vorkommt, die übrigens in einem Theaterstück aus der Zeit Leos X. gar nichts so sehr Auffälliges hat; wir wissen ja, was sich Machiavelli in der Mandragola und Ariost im Negromante-Prolog zu sagen erlaubt.[1]

Aufserdem verfafste Naharro noch zwei Komödien, die sich erst in einer Ausgabe von 1520 finden und auch einen etwas

1) Auch anderwärts bei Naharro sind Ausfälle gegen die Geistlichkeit nicht selten, z. B. 1, 149. Die Stelle gegen Rom in der Jacinta ist durch ein seltsames Versehen in den von der Inquisition expurgierten Ausgaben der Propaladia stehen geblieben, in der von 1573 (Exemplar in Krakau) steht sie Bl. 256 f. Wenn der Hirt in der Jacinta seine Herrin mit Isabel, nuestra Reina Castellana vergleicht, so ist das natürlich kein Beweis für die Entstehung vor 1504, ebensowenig wie die historischen Anspielungen in der Soldadesca uns berechtigen, dies Stück in die Zeit vor Leo X. zu verlegen.

anderen Charakter tragen. Hier zeigt er sich von dem italienischen Lustspiel beeinflufst, das er während seines römischen Aufenthalts durch die Gastspiele der Sienesen und aufserdem von der glänzendsten Seite durch die Gala-Aufführungen der Calandria und der Suppositi 1514 kennen lernen konnte. Besonders deutlich sind diese Einwirkungen in der Calamita. Die Titelheldin gilt für die Schwester des Bauern Torenzo, ihr Liebhaber ist Floribundo, dessen Diener, der verschmitzte Jusquino, die Äufserungen der überschwenglichen Leidenschaft seines Herrn mit spöttischen Glossen begleitet, doch spielt er um so lieber den Vermittler bei der Schwester des Bauern, weil er für sich selber die Frau des Bauern umwirbt. Es entwickelt sich nun eine Lustspielhandlung, deren Haupttreffer ohne Zweifel aus der Calandria entlehnt sind, die Bauersfrau verschmäht den Diener einem Studenten zuliebe, der in Weiberkleidern zu ihr schleicht und so bei ihrem Mann Liebesgelüste erweckt. Nun möchte wieder der eifersüchtige Diener es dahin bringen, dafs der Bauer hinter die Schliche seiner Frau kommt, er giebt vor, er könne ihn sterben lassen, wenn er sich nur ruhig hinlege; dann, wenn er die Zunge herausstrecke, werde er wieder lebendig. In diesem scheintoten Zustand beobachtet nun der Bauer das erbauliche Treiben seiner Frau. Die Liebesgeschichte der Hauptpersonen endigt ganz nach der klassischen Manier; im letzten Akt taucht ein alter Herr auf, der die wahre Herkunft des Mädchens enthüllt. Naharros Eigenart zeigt sich vor allem wieder in packenden und trefflich geprägten Witzworten, die grofse Liebesscene hat nichts von spanischer Romantik, das Mädchen setzt dem Jüngling sehr trocken und deutlich auseinander, sie wolle ihn nur erhören, wenn er sie heirate.

Weit weniger zeigt sich der italienische Einflufs in der Aquilana, hier wird die Geschichte eines Prinzen Aquilano vorgeführt, der sich in Felicina, die Tochter des Königs von Leon verliebt und in die Dienste ihres Vaters tritt, um sich ihr unerkannt nähern zu können. Also wieder ein romantisches Drama, nur dafs die Handlung viel spannender und abwechslungsreicher ist; die Verwandtschaft mit der späteren spanischen Manier tritt in keinem andern Drama Naharros so deutlich her-

vor. Eine ähnliche Geschichte von einem verkleideten Königssohn hat auch der Sienese Mariano in seiner Pietà d'Amore (zuerst gedruckt 1518) vorgeführt, und da wir in der Calamita die Figur des geprellten Bauern vielleicht auf sienesischen Einfluſs zurückführen dürfen, so wäre es denkbar, daſs auch hier ein solcher Einfluſs vorliegt. Jedenfalls hat aber Naharro der Begebenheit durch Erweiterung und Umgestaltung ein völlig neues Gepräge verliehen. Aquilano ist nach einer heimlichen Zusammenkunft mit der Prinzessin von deren Balkon in den Garten hinabgesprungen[1], hat sich dabei schwer verletzt und bleibt hilflos liegen. Esculapio, einer der herbeigerufenen Ärzte[2], vermutet ein Liebesabenteuer und entdeckt das Geheimnis, indem er alle Damen des Hofes an dem Lager des Kranken vorübergehen heiſst und dabei die Erregung beobachtet, die die Nähe der Königstochter bei ihm hervorruft, also die bekannte Geschichte von dem liebeskranken Königssohn Antiochus, die sich nun in allen Teilen bis zur glücklichen Vereinigung der Liebenden vor uns abspielt. Hier hat also der Dichter wieder Gelegenheit, das ganze Register seiner romantischen Töne spielen zu lassen, namentlich enthält die erste Fensterscene eine herrliche Schilderung der tiefen Stille der Natur: die Vögel schweigen, die Luft ist ruhig, damit die Königstochter die Liebesklagen Aquilanos hören kann. Dagegen finden sich in der Rolle der Königstochter eigentümliche Derbheiten und Trivialitäten; sie meint, wenn sie Aquilano den Finger gebe, werde er die ganze Hand nehmen, und vergleicht ihn mit dem Fuchs, der sich tot stellt und die Zunge heraushängen läſst. Als der König durch den Arzt das Geheimnis von Aquilanos Liebe erfahren hat und dadurch das Leben Aquilanos für einen Augenblick in Gefahr schwebt, will die Prinzessin sich vor Schmerz im Garten aufhängen und droht ihrer Dienerin mit Faustschlägen, wenn sie nicht fortgeht. Auch der komische Teil der Handlung nimmt einen breiten Raum ein, doch ist er nicht besonders fein geraten; der lustige Diener macht sich

1) So müssen wir offenbar die vom Dichter unangezeigt gelassene Scenerie uns vorstellen, s. u.

2) Die beiden andern heiſsen Galieno und Polidario (soll natürlich heiſsen Galeno und Podalirio).

natürlich mit der Zofe zu schaffen, dann erscheint er, wie so oft im späteren spanischen Drama, als Bringer einer frohen Nachricht, Botenlohn heischend. Daneben ist die Komik noch durch zwei Gärtner vertreten; da sie Aquilano im Garten liegend finden, wollen sie den Hufschmied herbeiholen, der neulich ihren Esel so trefflich kuriert habe.

Dafs diese Komödien wirklich in Rom aufgeführt wurden, unterliegt keinem Zweifel; Naharro sagt selber in der Vorrede an den Leser, er habe die italienischen Bestandteile eingefügt in Rücksicht auf den Ort und die Personen, vor denen die Aufführung stattfand.' Sie wurden jedenfalls ebenso wie Encinas Schäferspiel im Palast eines spanischen Prälaten zur Erheiterung der Gäste dargestellt. Bühnenanweisungen fehlen gänzlich, was mitunter das Verständnis des Zusammenhangs erschwert. Die Scenerie haben wir uns als ziemlich einfach vorzustellen; bei der Soldadesca, Ymenea, Jacinta, Calamita und Aquilana bildete wohl ein Palast resp. eine Hütte den Hintergrund des Schauplatzes; die Fenster und Balkone des Gebäudes sind bei der Ymenea und Aquilana mit zur Darstellung erforderlich. Dadurch ist auch Naharro, während er sich hinsichtlich der Zeit nicht einschränkt, doch im Gegensatz zu den späteren Spaniern an die Einheit des Orts gebunden und zu Unwahrscheinlichkeiten genötigt, wie z. B. dafs in der Jacinta die Dame ihre Gäste auf der Strafse empfängt oder dafs der kranke Aquilano im Garten liegen bleibt und dort von den Ärzten behandelt und auf die Probe gestellt wird. Die Trofea, die im Thronsaal, und die Tinelaria, die im Wirtschaftsraum spielt, wurden wahrscheinlich ohne Dekoration dargestellt; bei der Serafina haben wir wohl völlige Ortslosigkeit anzunehmen.

Mit seinen Bemerkungen über die Komödie in der Vorrede zur Propaladia eröffnet Naharro die Reihe der spanischen Theoretiker auf diesem Gebiete.[1] Er kennt die verschiedenen Etymologien des Worts Komödie, den Ausspruch Ciceros von der Komödie als Spiegel der Sitten, die Einteilung in sechs Arten: stataria, praetexta u. s. w., die Einteilung in vier Teile,

1) In Encinas theoretischer Abhandlung „Arte de trovar" (abgedr. bei Menendez Pelayo, Historia de las ideas esteticas en España tom I, vol. II. 2. Aufl. 1891 S. 321 ff.) wird die dramatische Kunst nicht besprochen.

die er in falscher Ordnung anführt: protasis, catastrophe, prologus, epitasis; die Vorschrift des Horaz wegen der Fünfzahl der Akte: kurz, den ganzen Notizenkram, den man bei der schulmäfsigen Interpretation einer Komödie vorauszuschicken pflegte; aber das alles befriedigt ihn nicht sehr, nur die Einteilung in fünf Akte hält er in Theorie und Praxis fest, doch zieht er den späterhin allgemein üblich gewordenen Ausdruck jornadas (Tagereisen) vor. Die richtige Personenzahl scheint ihm sechs bis zwölf, wiewohl die Handlung in der Tinelaria über zwanzig Personen erfordert habe. Und so giebt er mehrere willkürliche Vorschriften, die auch sehr wenig klar und logisch gefafst sind[1]; von Interesse ist die Äufserung, dafs „in der kastilischen Sprache zwei Arten der Komödie ausreichen", die „Comedia a noticia", die ein Abbild der Wirklichkeit darstelle, wie in der Soldadesca und der Tinelaria, und die „Comedia a fantasia", die eine fingierte Begebenheit, wenn auch mit dem Anschein der Wahrheit vorführe[2], wie Serafina, Ymenea u. s. w. Hier haben wir doch wenigstens einen kleinen Ansatz zu einer selbständigen Theorie des romantischen Stils. Naharro ist also auch darin ein Vorläufer der späteren spanischen Dramatiker, die sich über die Abweichungen ihres Stils von dem des klassischen Altertums theoretisch klar zu werden suchten, während die Engländer auf derartige Versuche fast gänzlich verzichteten.

* * *

Das geistliche Drama der neueren Zeit hat sich in Spanien in völlig eigenartiger Weise entwickelt. Die grofsen dramatischen Volksfeste nach französischer, englischer und deutscher Art waren dort, wie es scheint, gänzlich unbekannt. In Katalonien fanden wir zwar den Ostercyklus wie den Fronleichnamscyklus durch je ein Beispiel vertreten, das der Entwicklungsstufe vor der vollen und reichen Entfaltung des ausgehenden

1) So sagt er über die Akte: „Yo los llamo jornadas porque me parecen mas descansaderos que otra cosa." Der zweite Teil des Satzes bezieht sich offenbar nicht auf die Akte, sondern auf die Zwischenakte.

2) De cosa fantastica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea.

Mittelalters angehört[1], aber in der litterarischen Überlieferung des kastilischen Sprachgebiets erstreckt sich eine jahrhundertelange Unterbrechung von dem alten Dreikönigsspiel bis zu den Weihnachtseklogen Encinas, in denen bereits die Spuren humanistischer Einflüsse hervortreten. Welcher Art die Darstellungen aus der heiligen Geschichte waren, die in der Zwischenzeit vorgeführt wurden und die uns blofs aus urkundlichen Nachrichten bekannt sind, können wir natürlich nicht mehr wissen[2], doch können wir vermuten, dafs Encina in den beiden kleinen Scenen von der Passion und der Auferstehung sich im wesentlichen an die spanische Tradition gehalten hat; hier sind keine humanistischen Einflüsse bemerkbar. Einen ähnlichen Charakter trägt auch die Passionsscene des Lucas Fernandez, wo der heilige Matthaeus dem Petrus und Dionysius von der Kreuzigung erzählt[3], dann treten noch Jeremias und die drei Marien hinzu. Wir dürfen wohl annehmen, dafs auch die verschollenen geistlichen Dramen aus dem Mittelalter solche kleinere Scenen waren, und wenn wir nicht nur bei Encina, Fernandez und ihren Nachfolgern, sondern auch in den weltlichen Komödien Naharros den Gebrauch finden, dafs die Darsteller am Schlufs den Schauplatz mit Gesang verlassen, so ist dies eine Eigentümlichkeit, die wohl gleichfalls ins Mittelalter zurückreicht. Solche kurze Scenen, in ernstem, würdigem Ton gehalten, sind in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts gewifs öfters in den Kirchen aufgeführt worden; hierher gehört ein Emausspiel in Coplas de arte mayor von Pedro Altamira (gedruckt 1523) und ohne Zweifel auch der „Auto del bautismo de San Juan Bautista“ — gemeint ist offenbar die Taufe Christi — der 1527 bei der Taufe Philipps II. in der Kirche dargestellt wurde.[4]

1) S. o. 1, 155 und 173.

2) S. o. 1, 347. Über Aufführungen der Scene zwischen den Marien und dem Salbenkrämer in Katalonien vgl. Flores, España sagrada 45, 22; über Abschaffung solcher alter Gebräuche in Valencia vgl. Villanueva, Viaje a las iglesias de España 1, 93 (Madrid 1803).

3) Über S. Dionysius im Passionsspiel s. o. 1, 197.

4) Die betr. Stelle aus dem Geschichtswerk Sandovals bei Moratin s. a. 1527, ebenda s. a. 1523 ausführliche Mitteilungen über das Emausspiel. Ein Auto vom Abschied Jesu von seiner Mutter von Ausias Izquierdo

Ebenso dichtete Marcelo de Lebrija ein Spiel von Mariae Verkündigung, das für ein Frauenkloster bestimmt war. Deshalb treten auch darin keine Männer auf, sondern blofs Engel und Jungfrauen (Maria, die sieben Tugenden und die allegorische Gestalt der Vernunft).

Neben diesem feierlichen Stil war jedoch, wie aus den kirchlichen Verboten hervorgeht, schon im Mittelalter ein anderer vorhanden, der dem weltlich possenhaften Element einen freieren Spielraum liefs; diesem Stil haben sich offenbar Encina und Fernandez in ihren Weihnachtseklogen genähert, wie ja überhaupt im Weihnachtscyklus die Neigung zur Einführung des Komischen am frühesten und am entschiedensten sich herausgebildet hat. Ebenso herrscht diese Manier in dem einzigen geistlichen Spiel Naharros, er führt zwei Pilger vor, die sich am Weihnachtsabend in Rom treffen und zu denen sich dann noch zwei Hirten mit ihren plumpen Späfsen gesellen. Aufserdem gehören hierher das Christigeburtsspiel von Juan Pastor, ferner eine kurze Weihnachtsscene von Iñigo de Mendoza (c. 1500), wo die Hirten beim Anblick des geflügelten Engels in eine komische Angst geraten, und das Spiel von der Geburt Johannes des Täufers von Esteban Martinez.[1]

Den besten Einblick in diese volkstümliche, mit humoristischen Elementen durchsetzte geistliche Dramatik erhalten wir jedoch in den Werken des Diego Sanchez, eines Geistlichen, der zu Badajoz in Estremadura wirkte und jedenfalls zwischen 1547 und 1551 gestorben ist.[2] Seine Hauptwirksamkeit wird wohl in die Zeit von 1520—40 fallen, 1530 erschien seine Farsa del Molinero ohne Nennung des Verfassers; eine Sammlung seiner Werke hat nach seinem Tode (1554) ein Neffe unter dem Titel „Recopilacion“ veröffentlicht. Sie enthält die statt-

---

Zebrero (vgl. Moratin s. a. 1532) war ohne Zweifel, seinem Inhalt entsprechend, in einem ähnlichen Stil wie die oben erwähnten Spiele gehalten.

1) Es ergiebt sich dies aus den komischen Personen, die in dem von Moratin s. a. 1528 mitgeteilten Personenverzeichnisse vorkommen. — Das Weihnachtsspiel des Mendoza ist abgedruckt bei Gallardo n° 3047.

2) Es finden sich, wie bereits Barrantes in seiner neuen Ausgabe der „Recopilacion“, 2 Bde., Madrid 1882, 86) hervorhob, Anspielungen auf Ereignisse der Jahre 1544 und 47. Die Erwähnung der Pest von 1507 in der 15. Farce könnte auch längere Zeit nach der Pest niedergeschrieben sein.

liche Zahl von 28 dramatischen Stücken, doch hat er offenbar noch mehr verfaſst.[1] Der Neffe meint in der vorangeschickten Widmung, daſs — ohne Naharro unrecht zu thun — diese Stücke allgemein für die besten gehalten würden, die bis jetzt im Estilo comico erschienen seien und er erwartet mit Hinweis auf den bekannten Ausspruch des Sallust, daſs sein Oheim in seinen Schriften fortleben werde. Doch fanden diese offenbar nur sehr geringe Verbreitung, Sanchez de Badajoz wird, soviel mir bekannt, von keinem zeitgenössischen Litteraten erwähnt und ist sogar auch der Aufmerksamkeit der Inquisition entgangen, die, wie sich zeigen wird, Anlaſs gehabt hätte, gegen das Buch einzuschreiten.

Für uns sind seine Dramen als Vertreter einer entschwundenen und ohne Zweifel reich entwickelten Gattung von groſsem Wert, denn so wie er in seiner abgelegenen Provinzstadt haben gewiſs auch in andern spanischen Städten die Priester für den geistlich-litterarischen Tagesbedarf gesorgt. Inwieweit sein dramatischer Stil auch wirklich sein geistiges Eigentum ist, wird kaum zu entscheiden sein. Jedenfalls war das humoristisch-volkstümliche Drama schon vor seiner Zeit in der Provinz vertreten, denn 1501 erlieſs der Bischof von Badajoz ein Verbot der Aufführung possenhafter und unanständiger Weihnachts-, Passions- und Osterspiele.[2] Übrigens zeigt seine Manier eine unleugbare Ähnlichkeit mit derjenigen des Gil Vicente und da Sanchez so nahe an der portugiesischen Grenze lebte, konnte er um so leichter von den Werken des berühmten Dichters aus dem Nachbarlande etwas erfahren, jedoch ist mir bei Sanchez nichts aufgefallen, was uns nötigte, eine direkte Entlehnung anzunehmen.

In der Form seiner Farsas zeigt sich keine groſse Mannigfaltigkeit; das vorherrschende Versmaſs sind die Doppel-Redondillen (s. o. S. 111), die er im allgemeinen mit Geschick handhabt, doch erweist diese Strophenform sich namentlich bei den zahlreichen theologischen Ausführungen als ungeeignet. Der

---

1) Unter den nichtdramatischen Stücken zu Anfang des Bandes befinden sich einige humoristische Prologe. Über die Anspielung auf ein verloren gegangenes Stück im Prolog zur Farsa de la Muerte s. u.

2) Mitgeteilt von Barrantes S. 350 Anm.

übliche Schlufsgesang hat sich bei mehreren Stücken noch erhalten, und wird auch bei den übrigen nicht gefehlt haben. Die Ausdehnung ist nach der Art der spanischen geistlichen Dramen verhältnismäfsig gering, meist 800—1700 Zeilen. Zu Anfang pflegt der Hirt einen komischen Introito zu sprechen. Der Gebrauch solcher Introitos war wohl schon in der Tradition vorhanden, aus der ihn vermutlich auch Naharro entnommen hat. Am zahlreichsten sind die Scenen aus der biblischen Geschichte und die lehrhaften Gespräche, bald mehr bald weniger durch dramatische Handlung belebt, mitunter treten in diesen Gesprächen auch allegorische Personen auf und dann nähern sie sich dem Charakter der Moralitäten. Rein weltlichen Inhalts sind nur drei Stücke.

Das komische Element ist in erster Linie durch den Hirten vertreten, eine stehende Figur, die, wie ein Blick auf Encinas Dramen uns zeigt, sich ohne Zweifel aus den Weihnachtsspielen entwickelt hat und die auch Torres de Naharro verwendete. Aber auch abgesehen davon operiert Diego Sanchez in der stehenden Rolle des Hirten mit manchen überlieferten komischen Effekten primitivster Art, die uns schon öfter in der Possenlitteratur begegnet sind, z. B. wenn im Gespräch des Hirten mit einem Taubstummen oder mit den lateinisch citierenden Theologen allerlei spafshafte Mifsverständnisse mit unterlaufen oder wenn er durch sein jämmerliches Weinen und Schluchzen Gelächter erregt[1], auf manches der Art kann freilich der Dichter von selber gekommen sein. Offenbar war er ein Mann, der mit offenem und heiterem Blick das Treiben um sich herum betrachtete. In dem Hirtenstand seines Heimatlandes Estremadura besafs er ein vortreffliches Beobachtungsmaterial für die Ausgestaltung seiner komischen Hauptrolle. Und gewifs sind gerade in dieser Rolle viele satirische Anspielungen enthalten, die uns heute entgehen; nur in ganz vereinzelten Fällen hat schon der eigne Neffe des Dichters solche Anspielungen erläutert. So bemerkt er gelegentlich des Introito zur Farsa de la Muerte, die Domherren von Badajoz hätten es früher einmal übel genommen, dafs der Hirt sie in einer Farce mit dem volkstümlich

1) Vgl. n° 1, S u. 24.

vertraulichen Grufse „Dios mantenga“ angeredet habe, ein Grufs, den sich ja auch der stolze Edelmann im Lazarillo de Tormes (Tratado III) von den Niedrigerstehenden energisch verbittet. Um sie dafür zu verspotten, werden die Domherren im Introito zu der neuen Farce mit fortwährenden Wiederholungen der volkstümlichen Anrede überschüttet. Überhaupt ist der Hirt in diesen Stücken durchaus kein harmloser Narr, oft zeigt er sich in der Art des englischen Vice als ein schadenfroher Spitzbube, der die übrigen Personen des Stücks gegen einander aufhetzt. Nicht so regelmäfsig wie der Hirte erscheinen der Maure und die Maurin, die durch ihr geradebrechtes Spanisch die Zuhörer belustigen. Sie finden sich auch bei andern Dichtern der Frühzeit des spanischen Dramas, sowie bei Gil Vicente, und waren wohl gleichfalls schon vor Sanchez stehende Figuren.

Aufserdem läfst er mit Vorliebe eine andere aus dem Leben gegriffene Gestalt erscheinen, den Klostergeistlichen (Fraile), der in einem vertraulich spafshaften Ton mit dem Volke verkehrt und selbst dann nicht böse wird, wenn man ihm die Neigung seines Standes zu galanten Abenteuern vorhält. Die Zuhörerschaft unseres Dichters war wohl derart, dafs er solchen Spott mit jener Unbefangenheit vorbringen durfte, wie sie in den Zeiten der vollen und unbedingten Weltherrschaft der Kirche an der Tagesordnung war, dabei scheint es auch, dafs er als Weltgeistlicher keine sehr freundlichen Gesinnungen gegen die Mönche hegte; in der zweiten Farce giebt er einem Weltgeistlichen Gelegenheit, in einer theologischen Disputation seine Überlegenheit gegenüber dem Fraile zu zeigen.

Ein besonders charakteristisches Beispiel für Sanchez' Behandlung von Stoffen aus der heiligen Geschichte bietet die Farce vom Urteil Salomos. Sie wurde zur Zeit einer Hungersnot aufgeführt und mit Beziehung darauf erscheint zu Anfang des Stücks der Hirt, Eicheln essend, weil die Menschen sich jetzt mit dieser Schweinenahrung begnügen müfsten. Dann folgt die Urteilsscene, wobei der Hirt nach seiner Weise Zwischenbemerkungen einwirft, und die beiden Weiber gegen einander aufhetzt, hierauf ein Gespräch zwischen dem Hirten und dem Fraile, der ihm erklärt, die eine Frau sei die Kirche, die andere die Synagoge, die umsonst versucht, das Kind Christus

zu töten. Bis dahin ist die Rolle des Fraile noch so ziemlich ernst, dann aber geifselt er zur Bufse den jämmerlich schreienden Hirten. Das Folgende ist ein reines Possenspiel: das schon etwas angejahrte liederliche Weib, das den Prozefs verloren hat, will jetzt Gastwirtin werden; sie erscheint mit dem jungen Burschen Anton, der ihr im Geschäft helfen und auch andere Liebesdienste leisten soll. Um ihr Zusammensein als möglichst unverfänglich erscheinen zu lassen, wird Anton als Mädchen verkleidet, der Fraile schleicht dem vermeintlichen Mädchen nach, wird überrascht und geprügelt und verspricht, sich zu bessern. Ebenso ist in einer andern Farce die Geschichte Thamars, der Tochter Judas (Gen. 38) modernisiert und mit willkürlichen Zuthaten durchsetzt. Zuerst tritt Thamar als trauernde Witwe auf mit einem Pack schöner Kleider, die sie anzieht, um ihren Schwiegervater zu berücken. Das alles belauscht der schadenfrohe Hirte, der mit seinen spöttischen Bemerkungen die Äufserung Thamars begleitet, es komme ihr bei dem allen nur darauf an, Nachkommenschaft zu erlangen; dann spielt er den Angeber, als der Fiscal, der Schreiber und der Gerichtsdiener erscheinen, um wegen Thamars Schwangerschaft ein peinliches Verfahren zu eröffnen. Ebenso spielt der Hirt eine Hauptrolle in der Farce vom Knaben Jesus im Tempel; hier hat er eine Kampfscene mit dem Teufel, den er schliefslich an den Hörnern festpackt; in dem Spiel von David und Goliath führt er mit einem Dummkopf aus Portugal eine burleske Unterredung, die fast so lang ist wie das ganze übrige Stück.

Ähnlich sucht der Verfasser in lehrhaften Gesprächen durch Einmischung der volkstümlichen Komik das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden, so in einer Scene, wo ein Theolog sich mit Leuten aus dem Volk über die Menschwerdung Christi unterhält; in einer andern, wo ein Mönch und ein Kleriker darüber disputieren, welches die gröfste Freude Marias gewesen sei, verhetzt der Hirt die beiden gegen einander, so dafs der Disput in Handgreiflichkeiten ausartet, doch tritt die allegorische Gestalt der Ciencia als Versöhnerin dazwischen. Ein anderes Mal unterredet sich der Hirt mit einem Caballero und einem Negro über die Ungleichheit der Stände, wieder ein

anderes Mal führt der Fraile mit einem Bienenzüchter und einem Landmann ein teils erbauliches teils scherzhaftes Gespräch über das thätige und beschauliche Leben und deutet ihnen allegorisch ihre Berufsarten, oder er belehrt gelegentlich des Fronleichnamsfestes Leute aus dem Volk, die Ecclesia militans sei berechtigt, Feste zu feiern, die er mit der Kriegsmusik vergleicht; und als ein Blinder mit seinem Jungen sich zu ihnen gesellt, erklärt er, so führe der Glaube die menschliche Vernunft.[1] Überhaupt verwendet der Dichter sehr geschickt solche für eine populäre Wirkung geeignete Gemeinplätze und Gleichnisse aus der theologischen Litteratur.

Manchmal sind diese lehrhaften Themata auch in der Form von Moralitäten behandelt und zwar haben wir hier die ersten nachweislichen Beispiele dieser Gattung in der spanischen Litteratur. Wir haben schon früher gesehn, wie durch eine in allen Ländern sich gleichmäfsig vollziehende litterarische Entwicklung die dramatische Vorführung allegorischer Gestalten nahe gelegt war. Wenn Sanchez z. B. in der zwanzigsten Farce den Streit zwischen Ecclesia und Synagoga vorführt, so handelt es sich um traditionelle Gestalten, die ihm auf hunderterlei verschiedenen Wegen durch künstlerische Darstellung oder durch die internationale geistliche Litteratur zugänglich waren und er konnte sehr wohl auf den Gedanken ihrer theatralischen Vorführung geraten, ohne von den Dramatisierungen in andern Ländern etwas zu wissen. Auch hat er den Dialog auf seine Weise belebt; die Synagoge, ein altes Weib in Trauerkleidern, wird von dem Hirten geprügelt und ruft vergeblich den Moro zu Hilfe, der selber den christlichen Glauben annimmt. Ebenso handelt es sich um ein naheliegendes Motiv, wenn in der fünften Farce die Tugenden gegen die Nequicia kämpfen, welche in dem Gewand des dummpfiffigen Hirten auftritt. In der neunten Farce tritt der Körper auf, an den die Seele festgebunden ist, er klagt, dafs sie ihn in seinem Vergnügen störe, wird aber von dem bewaffneten Libero Arbitrio zurechtgewiesen.

---

1) Vgl. n° 1 2, 6, 13, 15. Ähnlich auch n° 16: Gespräch des Hirten und des Negers mit Moses, Elias und S. Paulus über das Altarsakrament.

Nicht als Moralität im eigentlichen Sinn ist auch die Farsa de la Muerte (26) zu betrachten, wo der Dichter das in Spanien altherkömmliche Totentanzmotiv behandelt, doch führt er uns keine Galerie von Vertretern aller Stände vor; aufser dem Tod und dem unvermeidlichen Hirten erscheint nur ein Galan, den der Tod[1] mit seinem Pfeile trifft, und ein lebensmüder Alter, den er trotz seiner Bitten nicht erlösen will. Eine ganz kurze Farce (3), wo der Teufel vor dem Throne Christi die heilige Barbara als ein ungehorsames Kind zu verleumden sucht, erinnert an die gleichfalls in Spanien bekannten mittelalterlichen Teufelsprozesse.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Farsa del Juego de Cañas (27), wo, wie wir aus dem Titel erfahren, das altspanische Stockspiel geistlich aufgefafst wird als ein Kampf zwischen Tugenden und Lastern, wie ja solche geistliche Deutungen von Spielen in der Erbauungslitteratur öfters vorkommen. Hier wie in der folgenden Farce Danza de los pecados war die Aufführung mit Gesängen und Tänzen reichlich ausgestattet.

In weit originellerer Weise ist jedoch in der achten Farce ein andrer Gemeinplatz der allegorischen Erbauungslitteratur des Mittelalters verwendet. Es ist dies der Kampf gegen Mundus, Caro und Daemonia[2], gegen die sich der Christ als ein tapferer Ritter mit geistlichen Waffen rüsten soll, daher offenbar der Titel des Stücks „Farsa militar“. Diesmal richten die drei finstern Mächte ihren Angriff gegen einen Mönch, der wegen seiner Predigten berühmt ist. Zuerst kommt Carne als verführerisch aufgeputztes Weib, angeblich um bei ihm zu beichten; er weist sie zurück, ebenso den Mundo, der ihn mit Geld bestechen will. Dann aber naht sich ihm der verkleidete Teufel und packt ihn an der Eitelkeit. Er macht ihm Komplimente wegen seiner schönen und gelehrten Predigten und meint, ein solcher Mann dürfe sich nicht so abplagen und dabei in Schmutz und Ungeziefer stecken. Dann stellt sich der Teufel noch ein-

---

1) In der Bühnenanweisung heifst es: „Que se puede hacer con una mascara como calaberna [calavera] de finado.“

2) S. o. 1, 464.

mal unsichtbar an seine Seite[1] und wiewohl von der andern Seite die warnende Stimme des Schutzengels ertönt, wendet sich der Mönch doch nach einem Monolog dem Bösen zu. Er geht nach Rom, offenbar um an der Kurie Karriere zu machen. Jetzt wiederholt Mundo mit gröfserem Erfolg seine Bestechungsversuche: der Mönch soll eine Bulle verfälschen und einem ehrgeizigen Kardinal helfen, seinen Nebenbuhler aus dem Weg räumen; auch Carne erscheint wieder in Gestalt einer mifsvergnügten Ehefrau und diesmal ist er zu ihr sehr freundlich. Schliefslich aber, da der Teufel schon seines Opfers sicher zu sein glaubt, wird es ihm doch noch entrissen. Am Schlufs ist dann die bereits erwähnte Scene angehängt, wo ein Tauber zu allerlei komischen Mifsverständnissen Anlafs giebt, doch ist zur Auswahl auch eine andere Scene gleichen Inhalts beigefügt und hier findet sich eine Anspielung auf die Besiegung der Lutheraner 1547. In dem Hauptteil haben jedoch ohne Zweifel dem Verfasser die Verhältnisse der Kurie in den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts vorgeschwebt.

Rein weltlichen Inhalts sind blofs drei Farcen.[2] In der einen tritt allerdings der Teufel auf, den eine Hexe mit allerlei burlesken Beschwörungsformeln herbei citiert, zum grofsen Entsetzen des Hirten. Aufserdem erscheint noch ein Galan, der bei der alten Hexe Hilfe in seinen Liebesnöten sucht und eine Maurin, die ihm Trost spenden will, sehr energisch zurückweist. Die Farsa del matrimonio, die einzige, von der wir einen Druck aus den Lebzeiten des Dichters kennen, behandelt einen Streit zwischen dem Hirten und seinem Weibe, ob Mann oder Frau höher stehen, der Mönch tritt als Friedensstifter auf und wechselt auch hier zwischen ernsthaften theologischen Betrachtungen und burlesken Späfsen.

Zum gröfsten Teil waren diese Spiele für die Aufführung bei kirchlichen Festen bestimmt, namentlich begegnen uns häufig Beziehungen auf Weihnachten und auf Fronleichnam.[3]

1) Im Introito heifst es: „En su figura Es invisible criatura Y por tal lo eis de notar.

2) 10, 24, 25.

3) Die Bestimmung für das Weihnachtsfest ergiebt sich aus dem Inhalt oder aus Anspielungen bei den Farcen 1, 2, 4, 7, 8, die für das Frohnleichnamsfest bei 11, 14, 15, 19.

Bei letzterem Fest wurden die Aufführungen ohne Zweifel, wie allgemein üblich, auf fahrbaren Gerüsten veranstaltet und wir dürfen wohl alle diejenigen Spiele als Fronleichnamspiele betrachten, in denen sich diese Art der Aufführung aus den Bühnenanweisungen ergiebt, auch wenn kein bestimmter Hinweis auf das Fest darin vorkommt. Dies ist z. B. bei der Farce von der keuschen Susanna (17) der Fall, wo vorgeschrieben ist, der Wagen (carreta) solle einen Garten vorstellen; Daniel, der erst im Laufe des Stückes auftritt, solle anfangs sich vor den Zuschauern verborgen halten. Letztere Vorschrift kehrt in ähnlicher Weise häufig wieder, im übrigen mufsten natürlich diese Prozessions-Wagenspiele etwas kurz und summarisch gehalten werden. So ist in der Susanna die ganze Handlung auf 800 Verse zusammengedrängt. Bei andern Spielen ist anzunehmen, dafs sie zu Ehren bestimmter Zünfte gedichtet sind, so das Spiel, wie Petrus den Zinsgroschen findet (23), für die Fischer; es läfst sich nachweisen, dafs in Spanien ebenso wie in England beim Fronleichnamsfest die einzelnen Wagenspiele von den einzelnen Zünften übernommen wurden (s. u.). In einem andern Spiel kommt der Hirt in die Schmiede und meint, es sei die Hölle, der Meister klärt ihn auf und belehrt ihn über die Würde und den Nutzen seines Handwerks; ein hinzutretender Pilger wird dann noch in ergötzlicher Weise verspottet, indem er Wasser anstatt Wein vorgesetzt erhält.

* * *

Neben und nach Sanchez de Badajoz tritt uns auf dem reich bebauten Felde des geistlichen Dramas keine so ausgeprägte Persönlichkeit entgegen. Ein fruchtbarer Schriftsteller auf diesem Gebiet mufs Vasco Diaz Tanco gewesen sein, auch ein Landsmann des Diego Sanchez. Von ihm hat sich nichts Dramatisches mehr erhalten, nur in einer Erbauungsschrift, die um das Jahr 1550 entstand, erwähnt er drei „Tragödien“. Absalon, Aman und Jonatas, die er in seiner Jugend verfafst habe und aufserdem zählt er die Titel von geistlichen Spielen auf, die er für die Karwoche, sowie für die Sonntage der Fasten-

zeit dichtete, der Gebrauch dramatischer Spiele an den letzteren Tagen ist sonst nicht nachweisbar.[1] In dem Cancionero des Toledaner Dichters Sebastian de Horozco[2] finden sich zwei geistliche Spiele, die ganz in der volkstümlichen Art des Sanchez de Badajoz gehalten sind. Eines, zum Fronleichnamsfest 1548 gedichtet, führt das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg vor; das Hauptinteresse besteht darin, daſs in der Scene, wo der Herr die Arbeiter anwirbt, eine Reihe von verschiedenartigen Figuren aus dem Volksleben an uns vorüberzieht, u. a. zwei abgedankte Soldaten, ein Ablaſskrämer, der sich sagen lassen muſs, er solle lieber arbeiten als herumlungern, dann ein alter Mann mit seinem Sohne, einem Einfaltspinsel (Bobo), der heute an Fronleichnam seinen Geburtstag hat, die einzige Beziehung auf das Fest im ganzen Stück, — zum Schluſs, nachdem der Hausvater die Arbeiter wegen der scheinbar ungerechten Verteilung des Lohnes beruhigt hat, singen alle zusammen ein Villancico. Das andre Spiel — wohl gleichfalls für das Fronleichnamsfest bestimmt — führt die Heilung des Blinden nach dem Johannesevangelium vor; der Blinde und sein Führer, ein frecher, vorlauter Bursche, bilden hier ebenso wie in den französischen Mysterien ein Paar, das komisch wirken soll, doch hatte Horozco hier offenbar den Schelmenroman Lazarillo de Tormes vor Augen, dessen Held ja gleichfalls als Führer eines Blinden auftritt; auch bei Horozco hat der Führer den Namen Lazarillo. Und neben den Juden, die an das Wunder nicht glauben wollen, erscheint auch eine aktuelle Figur, ein spitzbübischer Rechtsanwalt, der uns in einem Monolog offen seine Schlechtigkeit enthüllt und seine Klienten übervorteilt. Das dritte Stück Horozcos war für die Aufführung in einem Nonnenkloster bestimmt; doch ist es eine rein weltliche Farce, sogar mit allerlei derben und obscönen Späſsen. Es schildert das Straſsentreiben in Toledo; die Hauptpersonen sind ein Bauer, der für seinen Schatz etwas einkaufen will und

---

1) Vgl. Gallardo II, 785 nº 2042. Eine vereinzelte Ausnahme bilden die Dramatisierungen der Evangelien der Fastensonntage durch Cyriacus Spangenberg; die Titel bei Goedeke II², 364.

2) Zum erstenmal herausg. v. d. Sociedad de bibliofilos andaluzes. Sevilla 1874.

ein Fraile, der die üblichen Späfse über sich ergehen lassen mufs. Alle diese Stücke sind in dem gleichen Versmafs gedichtet, sechszeilige trochäische Strophen, dann eine Kurzzeile, die mit der ersten Zeile der folgenden Strophe reimt. Auch von einem Handwerksmann, dem Tuchscherer Juan de Pedraza aus Segovia, besitzen wir ein geistliches Drama in diesem Stil, aber in feierlichen Coplas de arte mayor (s. o. 1, 34).[1] Der Verfasser hat ähnlich wie Sanchez de Badajoz das Totentanzmotiv benutzt, doch treten hier aus der grofsen Reihe nur drei Personen auf, erst der Papst, sehr stolz und selbstbewufst, dann ein König, dann eine Dame, die alle von Muerte — natürlich als weibliches Wesen aufgefafst — weggeführt werden. Den Hauptraum nimmt die traditionelle Figur des spafshaften Hirten ein, der zu Beginn des Stücks die Zuschauer anredet und später sich mit dem Tod in eine gemütliche Unterredung einläfst, ohne weiter von ihm behelligt zu werden. Zuletzt erscheint Razon und erteilt ihm in Rücksicht auf den Frohnleichnamstag Belehrung über das Altarsakrament, woraus sich die Bestimmung des Spiels ergiebt. Aufserdem ist Pedraza aller Wahrscheinlichkeit nach der Verfasser eines Spiels von Susanna; es ist eine mechanische Dramatisierung der biblischen Erzählung in Doppel-Redondillen (ca. 900 Zeilen); wie öfters in den zahlreichen Dramatisierungen dieses Stoffs, finden sich einzelne glückliche Züge am Anfang der Scene, wo die zwei Alten ihre Absichten vor einander zu verbergen suchen. Der Prolog wird auch hier von einem Hirten als lustiger Person gesprochen, der am Schlufs wieder erscheint und um nachsichtige Beurteilung des Dichters bittet.[2] Auch Gil Vicentes geistliches Spiel von den Barken, die ins Totenreich fahren (s. u.), wurde in spanischer Sprache bearbeitet. Merkwürdig ist es, dafs der Bearbeiter hier die Landsleute des Originaldichters verspottet; der hochmütige Edelmann, der die Reihe eröffnet, erscheint als

1) Überliefert in dem noch öfters zu erwähnenden Münchener Sammelband, auf welchen F. Wolf in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie hist.-phil. Kl. 8, 114 ff. hinwies; S. 135 ff. ein Neudruck des hier erwähnten Spiels.

2) Abgedr. bei Gallardo n° 3648 nach einer Ausgabe von 1603, eine frühere von 1551 erwähnt Moratin.

Portugiese; im übrigen sind die Abweichungen nicht bedeutend.[1] Von einem sonst unbekannten geistlichen Dichter Pedro Suarez de Robles wurde 1561 in Madrid ein Weihnachtsspiel gedruckt, in welchem ein Tanz der Hirten vor der Krippe der Haupteffekt gewesen zu sein scheint (vgl. Moratin), doch wurde es noch nach alter Art in der Kirche aufgeführt, in deren Mitte zu diesem Zweck ein Raum mit ausgespannten Seilen abgegrenzt war. Bartolomé Aparicio in seiner „Obra de El Pecador" hat, wie dies ja auch in andern Ländern geschah, in das Weihnachtsspiel allegorische Motive eingemischt. Zuerst erscheint ein Sünder, dem Justicia erklärt, er sei ihrem Schwert verfallen, doch tritt Misericordia mit ihrem Ölzweig dazwischen, dann treten noch Consuelo und Esperanza hinzu, welche letztere die Geburt des Heilands verkündigt. Erst hierauf beginnt das eigentliche Weihnachtsspiel mit allerlei Späfsen der Hirten; an der Krippe erscheint neben ihnen auch der reuige Sünder, um den Heiland anzubeten. Am originellsten ist der Introito, ein Gespräch zwischen zwei Hirten, die beide den Prolog hersagen wollen und vom Autor fortgejagt werden; die Bescheidenheit, mit der hierauf der Autor sein Werk empfiehlt: Pues hombre no es obligado Hacer mas de lo que puede ist in diesem Fall nur zu berechtigt.[2]

Anklänge an den populären Stil zeigt auch der Kain und Abel von dem Humanisten Jaime Ferruz, der 1540 als Professor an die Universität Valencia berufen und dort von den Anhängern des Alten angefeindet wurde; später hat er auch an dem Konzil von Trient teilgenommen.[3] Der Gegensatz zwischen Kain und Abel kommt in der Opferscene schön zur Entfaltung. Kain verlangt in trotzigem Ton die Gunst Gottes als

1) Ein Neudruck nach einer Ausgabe von 1539 bei Gallardo n° 1012; ein Druck o. O. u. J. im Münchener Sammelband. Der Portugiese spricht spanisch; es blieb wohl dem Darsteller überlassen, durch die Aussprache komisch zu wirken. In der Scene mit dem Wucherer wird vorgeführt, wie es diesem nichts hilft, dafs er sich einen Ablafs gekauft hat, der Schuster wird bestraft, weil er Stiefel von Schafsleder für solche von Corduanleder verkaufte u. s. w.

2) Abgedruckt nach einer Ausgabe o. J. bei Gallardo n° 216; über ein Legendendrama Aparicios sowie über die geistlichen Dramen Palaus s. u.

3) Nachrichten über ihn bei Cañete, Teatro S. 251 ff.

sein gutes Recht[1], während Abel demütig sein Opfer darbringt; später in der Ermordungsscene erscheint seine Gutmütigkeit sogar bis zur Abgeschmacktheit gesteigert. Auch allegorische Gestalten greifen in die Handlung ein, Invidia stachelt Kain zum Brudermord an, nach der That erscheint Culpa, das personifizierte böse Gewissen, das ihn nicht mehr verläfst. Ein derartiges Eingreifen personifizierter Seelenkräfte in die dramatische Handlung ist uns in den französischen Mysterien wiederholt begegnet und es ist sehr wohl möglich, dafs Ferruz, der in Paris studierte, von dort her die Anregung zu seinem Verfahren empfing. Freilich hat er der Culpa ein charakteristisch spanisches Gepräge verliehen; sie erscheint in Bauernkleidung und führt burlesk-tölpelhafte Reden, wie sie sonst den Hirten in den Mund gelegt werden. Der Stil des allegorischen Dramas, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Spanien vorherrscht, zeigt sich bereits vollständig ausgebildet in der Farsa del mundo y moral von Fernan Lopez de Yanguas, die 1551 im Druck erschien.[2] Hier erscheint Mundo als König gekleidet und will den Hirten Apetito in seine Dienste nehmen; aber ein Eremit redet dem Hirten zu, sich von Mundo abzuwenden, und wird darin von dem Glauben unterstützt, der mit einem grünen Zweig in der Hand auftritt. Diese ganze Handlung ist in Versos de arte mayor, weitschweifig und in einem trocken lehrhaften Ton durchgeführt; wenn der Glaube am Schlufs eine ausführliche Beschreibung von Mariä Himmelfahrt giebt, so liegt offenbar darin eine Hindeutung auf das Fest, für welches das Spiel bestimmt war.

Die meisten Stücke dieser Art sind uns jedoch ohne Namen der Verfasser und nur in handschriftlichen Sammlungen über-

---

1) Er sagt u. a.:

> Ardé malditos tizones
> señor recibe mis dones
> pues ya me dispuse dallos;
> no niegues a tus vasallos
> tus premios y galardones.

In solchen Quintillas ist das ganze Stück gedichtet.

2) Erhalten in dem Münchener Sammelband (s. o. S. 129), jetzt auch ein Neudruck in der Bibliotheca hispanica 8, 398.

liefert. Die reichhaltigste Sammlung wird in der Madrider Nationalbibliothek aufbewahrt[1], sie umfafst 95 Spiele, sämtlich anonym mit Ausnahme des soeben besprochenen Kain und Abel von Ferruz. Eine andere Sammlung enthält sechs Stücke aus den Jahren 1572—75, gröfstenteils Fronleichnamsspiele, die, nach den Personenverzeichnissen zu schliefsen, sich schon dem allegorischen Stil nähern, wie er später vor allem durch Lope de Vega in den Autos sacramentales herrschend wurde.[2] Das nämliche scheint bei einer Sammlung von fünf Stücken aus dem Jahre 1590 der Fall zu sein.[3]

In der grofsen Madrider Sammlung beträgt der durchschnittliche Umfang eines Dramas 450 bis 500 Verse, einige wenige sind bis auf 800 oder 900 Verse angewachsen, die vorherrschende metrische Form ist die Quintilla.[4] Der Inhalt ist teils aus Bibel und Legende, teils aus dem Gedankenkreis der Moralitäten entnommen, im ersten Fall werden die Stücke auf dem Titel als Autos bezeichnet[5], während für die Moralitäten fast regelmäfsig der Titel „Farsa" gewählt wird. Die spärlichen lokalen Anspielungen weisen uns nach Toledo und Madrid, als Entstehungszeit kann man wohl die Jahre zwischen 1550 und 1580 annehmen. Vermutlich waren alle diese Stücke, auch diejenigen, in denen sich kein Hinweis auf das Altarsakrament findet, für die Aufführung am Fronleichnamstag bestimmt. Über die Inscenierung sind in den Texten keine näheren An-

1) Teilweise herausgegeben von Gonzalez Pedroso in den Autos sacramentales (Bibl. de autores esp. Bd. 58), vollständig von Rouanet in der Bibliotheca hispanica Bd. V ff. 1901 f. Für die vorliegende Darstellung konnte ich Bd. V—VII von Rouanets Ausgabe benutzen, die 90 Stück enthalten; Bd. VIII konnte ich nur noch während der Korrektur flüchtig einsehn.

2) Sehr summarische Angaben über den Inhalt in Cañetes Teatro S. 231 f.

3) Vgl. Gallardo n° 553.

4) Über ein Beispiel von Quintillas in italienischen Endecasillabi s. u. In einigen wenigen Fällen, z. B. im Prolog zu n° 62 und in einer Rede der Ceguedad in n° 14 kommt auch die Octave vor.

5) Über den Gebrauch dieser Gattungsbezeichnung vgl. Rouanets Einleitung und Morel-Fatios Ausgabe von Lope de Vegas Arte nuevo de hacer comedias (Bulletin hispanique 1901 S. 23 des Separatabdrucks). Der spanische Sprachgebrauch ist in diesem Zeitraum in Bezug auf die dramatischen Gattungen sehr schwankend und unbestimmt.

gaben enthalten, aber die Aufführung vollzog sich vermutlich unter ähnlichen Umständen, wie z. B. in Sevilla, aus welcher Stadt uns aus dem 16. Jahrhundert urkundliche Nachrichten über die Feier des Fronleichnamsfestes vorliegen.[1] Dort wurden am Festtag ebenso wie im Mittelalter in England verschiedene Spiele von verschiedenen Korporationen aufgeführt und zwar zuerst in der Kathedrale, wo das Allerheiligste Sakrament aufgestellt war und der Stadtrat sowie das Domkapitel auf besonderen Tribünen dem Schauspiel beiwohnten. Sodann ging die grofse Prozession durch die Strafsen; in der Prozession bewegten sich fahrbare Gerüste mit den Darstellern der einzelnen Stücke; an vorher bestimmten und besonders ausgeschmückten Haltestellen wurden die einzelnen Spiele wiederholt. Auch in den Texten der Madrider Sammlung wird mehrmals darauf hingedeutet, dafs das Allerheiligste sich auf dem Schauplatz befindet, und bei den meisten Stücken ist noch der Prolog, die „Loa“, erhalten, die sich in hochtrabendem Stil an das „auditorio sublimado“ oder an das „generoso ayuntamento“ (Stadtrat) oder den „ilustre senado“ oder die „reverenda cleresia“ wendet[2], im Anschlufs hieran bittet der Dichter gewöhnlich um Nachsicht von seiten der Zuschauer, vor denen, wie es im zweiten Spiele heifst, selbst ein Homer schüchtern werden müsse.

Die Personenzahl — bei den Farsas gewöhnlich sechs bis acht — steigert sich natürlich in entsprechender Weise bei denjenigen Dramen aus der heiligen Geschichte und Legende, in denen sich eine reichere Handlung entfaltet. Alsdann ist auch mitunter ein gröfserer scenischer Apparat erforderlich: der Drachenkampf des heiligen Georg, die Martern der heiligen Eulalia, die Belagerung Jerusalems, der Tanz der Herodias, der Einsturz des Hauses der Philister und der Tod Simsons werden

1) Vgl. J. Sanchez Arjona, El teatro en Sevilla etc., Madrid 1887 S. 25 ff. Gelegentliche Hinweisungen auf das Fronleichnamsfest finden sich in der Madrider Sammlung auch in solchen Dramen, deren Stoff dazu keinen unmittelbaren Anlafs bot, z. B. in den Spielen von Haman und vom verlorenen Sohn.

2) In n° 24 und 25 wird ein „ilustrisimo señor“ und „principe generoso“, in n° 74 der „pueblo de valor“, ein andres Mal (30) der „devoto pueblo Cristiano“ angeredet.

auf der Bühne vorgeführt. Die Übertragung der überlieferten Begebenheit in die dramatische Form ist in den meisten Fällen mechanisch und talentlos, es begegnen uns die beiden Extreme der breiten Redseligkeit und der trockenen Kürze, die auch über wesentliche Bestandteile der Handlung rasch hinweggeht, Extreme, an die wir in dieser Litteratur schon gewöhnt sind; doch an einzelnen Stellen, besonders in den Reden der Tyrannen und Märtyrer sowie in den Lobpreisungen des Altarsakraments, bricht auch das rhetorische Pathos hervor, das in der Sprache und in dem Versmafs ein bequemes Werkzeug findet.[1] Daneben fehlt auch nicht das komische Element; gerne wird die Gelegenheit ergriffen, die üblichen lustigen Figuren in die Handlung zu verflechten. So befindet sich unter den Wanderern, die der heilige Christoph über den Flufs befördert, auch ein Portugiese und ein altes Weib, und eine Unterredung von Rebekkas Vater mit einem Schwerhörigen giebt Anlafs zu allerlei komischen Mifsverständnissen. Gewöhnlich ist jedoch das komische Element durch die stehende Figur des Bobo vertreten. Auch in tragische Situationen drängt er sich mit seinen täppischen Späfsen ein, in dem Spiel von Jephtha, sonst einem der bessern Stücke, ist er bei den Vorbereitungen zur Opferung der Tochter beteiligt. Zu umfänglicheren Scenen aus dem Hirtenleben bot sich namentlich Gelegenheit in den zahlreichen Spielen, die uns alttestamentliche Begebenheiten aus der Patriarchenzeit vorführen; Scenen, wie den Streit zwischen den Hirten Loths und Abrahams oder das tölpische Benehmen der Hirten am Brunnen, wo Moses mit den Töchtern Jethros zusammentrifft, liefsen sich die Verfasser dieser Autos nicht entgehen. Auch bei der Beschneidung Jesu im Tempel erscheint als lustige Person einer der Hirten, die in der Weihnachtsnacht das Kind angebetet

1) Die mythologische Phraseologie tritt natürlich in diesen Spielen zurück, doch spricht Abraham im fünften Spiel von den Parzen, die den Lebensfaden abschneiden. Eine merkwürdige Stilprobe in demselben Stück sind die Worte Isaaks an Elieser:

> Mira que la que escojieres
> por mi esposa sea tal
> que merezca ser mi ygual
> y sino fuese en averes
> sea en virtud, qu'es principal.

hatten. In dem Spiel von der Flucht nach Ägypten werden die Zigeuner vorgeführt mit ihrer seltsamen Aussprache des spanischen s (ceceo); sie nehmen die heilige Familie gastlich auf und weissagen dem Kinde seine Zukunft. Mehrmals findet sich auch die Anweisung, dafs an einem Ruhepunkt der Handlung ein selbständiges komisches Zwischenspiel (Entremes) eingeschoben werden soll, doch ist in der Handschrift nur eines überliefert, das in der Manier des Lope de Rueda gehalten ist und uns noch beschäftigen wird.

Die Mannigfaltigkeit des Stoffs in den biblischen und legendarischen Dramen ergiebt sich schon aus den obigen Andeutungen. Einige wenige verdienen noch eine besondere Hervorhebung. So z. B. das Spiel von Hiob, dessen Verfasser im Gegensatz zu andern gleichzeitigen dramatischen Bearbeitungen dieser Begebenheit die Erscheinung Satans vor dem Thron Gottes mit richtigem Sinn für dramatische Abrundung gleich an den Anfang gestellt hat. Dann führt er vor, wie Satan auch nach Hiobs Unglück noch einmal als Bettler zu ihm schleicht und seine Frau gegen ihn aufhetzt. Der Bobo erscheint hier als Hiobs Diener. Er tritt auf die Bühne, nachdem sein Herr alles verloren hat, in burlesker Weise weinend und jammernd, dafs es jetzt im Hause nichts Gutes mehr zu essen gebe; als nun Satan sich ihm nähert und ihn in seine Dienste nehmen will, wundert er sich über dessen Hörner und meint, sie seien ihm vielleicht von seiner Frau aufgesetzt. Überhaupt ist diese Rolle ganz unterhaltend, dagegen werden die ernsten Partien schon durch das ungeeignete Versmafs etwas langweilig und schleppend.[1] Ein andres Stück behandelt die apokryphe Geschichte von der Verlobung Josephs mit Potiphars Tochter (nach dem Speculum historiale des Vincenz von Beauvais I, 118); von den früheren Ereignissen in der Familie schweigt des Sängers Höflichkeit. Zu Anfang eröffnet Potiphar dem jungen Mädchen,

---

1) Quintillas in Langzeilen wie z. B.:

Aquel que del cielo salud nos invia
y aca nos sustenta de bienes asaz
visite las almas de gozo y de paz.
Bendita por siempre su sabiduria
que al hombre de ingenio le hizo capaz.

dafs vermutlich Joseph um sie anhalten werde, doch thut sie so lange stolz, bis sie ihn erblickt hat. Aber nun, da sie ihm den Willkommenskufs bieten will, weist Joseph die Berührung mit der Heidin zurück, sie wirft hierauf die Götzenbilder zum Fenster hinaus und es erscheint ihr ein Engel, der ihr eine trostreiche Aussicht auf die Zukunft eröffnet — an dieser Stelle findet sich auch die einzige Anspielung auf das Altarsakrament. In der Rolle des Bobo ist der Haupteffekt, wie er sich mit den heruntergeworfenen Götzenbildern zu schaffen macht. In direkterer Beziehung zum Fronleichnamstag steht ein Spiel vom Opfer Abrahams, wo gleich zu Anfang auf die präfigurative Bedeutung des Opfers hingewiesen wird; das Stück selber zerfällt in zwei Teile, deren erster das Fest der Entwöhnung Isaaks darstellt und einem Villano Gelegenheit giebt, beim Decken des Tisches seine Späfse zu entfalten; der zweite Teil führt das Opfer vor, behandelt jedcch die Hauptscene sehr kurz und summarisch, Isaak findet sich rascher in sein Schicksal, als das gewöhnlich in diesen Dramen der Fall ist.[1] Auch bei dem Spiel vom Mannaregen in der Wüste mufste die Beziehung auf das Brot des Altarsakraments nahe liegen, und der Bobo hat Gelegenheit, seine Verzweiflung zur Zeit der Hungersnot und die Freude über den plötzlichen Segen auf seine Weise zu äufsern.

Manche der neutestamentlichen Dramen zeigen Berührungspunkte mit der mittelalterlichen Tradition, so z. B. der Abschied Jesu von Maria (54) und das Gespräch der Sünderin Magdalena mit ihrer Schwester Martha und ihre darauffolgende Bekehrung durch eine Predigt Jesu (64). Hervorragend durch den Ernst und die edle Würde des Tons ist das Spiel von der Kreuzabnahme (93). Auch das Gleichnis vom verlorenen Sohn ist vertreten, die traditionellen Hauptscenen vom Weltleben des Sohns sind jedoch blofs flüchtig angedeutet. Dagegen erscheint

---

1) Er sagt, er möchte gerne leben:

> Mas si no, sea cumplida
> la voluntad que teneis.
> pues claramente sabeis
> que, mas que mi propia vida
> quiero lo que vos quereis.

zu Anfang die thörichte Mutter, die ihren Sohn verzieht, und später ein Portugiese, der dem Leichtfuſs eine Koppel Jagdhunde verkauft. Unter den Legendendramen sind auch hier der heilige Georg und die heilige Barbara vertreten, ebenso auch die weitverbreitete Geschichte vom König im Bade. Ein originelleres Gepräge hat das Spiel vom heiligen Antonius, der den heiligen Paulus besucht und unterwegs in der Wüste einem Centauren und einem Satyr begegnet, sowie das Spiel von dem Wunder des heiligen Andreas, der gerade zur rechten Zeit dazwischen tritt, als der Teufel unter der Gestalt eines vornehmen Fräuleins sich einem Bischof genähert hat und von diesem zu Tisch gebeten worden ist.

Das allegorische Element sahen wir schon in den früheren Fronleichnamsspielen vertreten. Auch in den biblischen Dramen der Madrider Sammlung fehlt es nicht, wie z. B. zu Beginn eines Spiels von Haman und Esther die wandelbare Fortuna auf einem Triumphwagen erscheint. Merkwürdigerweise sind in einem Spiel (58) die Trionfi Petrarcas als Moralität behandelt, Amor, die Keuschheit, der Tod, Fama, die Zeit und die Seligkeit treten wie bei Petrarca nacheinander auf; Vernunft und Sinnlichkeit äuſsern sich in einem Streitgespräch über alle diese Erscheinungen, bis endlich Sinnlichkeit von ihrem Sitz herabstürzt und Vernunft sich vor Christus beugt. Mehrere Spiele beruhen auf einem Motiv, das schon Sanchez de Badajoz verwertet hatte, daſs nämlich Leute aus dem Volk von allegorischen Gestalten oder von Personen aus der heiligen Schrift über das Geheimnis des Altarsakraments belehrt werden; im siebenten Spiel erscheinen ein Sämann, ein Schnitter, ein Drescher, ein Bäcker und andere und sprechen von ihren Verrichtungen mit Hinweis auf das Brot des Abendmahls. Auch internationale Motive der geistlichen Allegoriendichtung sehen wir wiederholt verwertet. Sehr beliebt sind die allegorischen Prozesse und Disputationen, so z. B. der Streit zwischen Justicia und Misericordia vor dem Throne der Dreieinigkeit (n° 43, s. o. 1, 188) oder Maria als Advokatin des Menschengeschlechts (n° 57); ein andres Mal (n° 90) handelt es sich nicht bloſs um einen Wortstreit, sondern um ein förmliches Duell zwischen dem Teufel und der menschlichen Simplicidad, die als Bobo

auftritt und von Iglesia und anderen allegorischen Gestalten mit dem Schild des Glaubens und dem Schwert des Gottesworts ausgerüstet wird und vor dem Kampf das Abendmahl nimmt. Auch Motive der bukolischen Poesie werden öfter in den Bereich des allegorischen Dramas gezogen. Im 65. Spiel ist ein kleines Schäferdrama, Coloquio de Fenisa (gedr. 1540) in die geistliche Sphäre übertragen, „a lo divino" gewendet. Es erscheinen hier nicht drei irdische Liebhaber, sondern drei Heilige, die der Jungfrau Maria ihre Verehrung bezeugen und jeder mit einem andern Zeichen ihrer Gunst beschenkt werden.[1] Im 78. Spiel erscheint Abelino (Abel, der Mensch im Zustande der lex naturae) und Hebreo (der Mensch im Zustande der lex antiqua), beide mit einem etwas komischen Anflug. Das Brot, das ihnen Moselina, die Mutter des Hebreo darreicht, schmeckt ihnen nicht, es erscheint „Gesetz der Gnade" und reicht ihnen das Brot des Sakraments, Moselina bricht zusammen und stirbt. Im 86. Spiel sitzt Gracia an einer Quelle, zu ihr tritt Vicio, den sie im Verein mit Contricion, Confesion und Penitencia bekehrt. Im 85. Spiel treten Entendimiento (Verstand) und Deleite (Vergnügen) als Hirten auf, Entendimiento klimmt einen Berg empor, um die Geheimnisse der Gottheit zu ergründen, trotzdem dafs Deleite ihn zu sich herablocken will. Aber bei seinem Aufstieg sinkt er ermattet zusammen, da kommt Sabiduria (Weisheit), um ihn auf den rechten Weg zu führen. Im 73. Spiel endlich erscheint Alma, die menschliche Seele, als Braut Christi, begleitet von dem lästigen Tölpel Cuerpo (Körper), der hier die Rolle des Bobo übernimmt. Alma fragt ins Publikum hinein, ob ihr niemand ihren Bräutigam zeigen könne, endlich findet sie ihn mit Hilfe verschiedener allegorischer Gestalten und bleibt mit ihm verbunden, obgleich Hipocrisia, eine Celestinenfigur, sie gerne mit dem Junker Don Satan verkuppeln möchte.

---

1) Das ältere Coloquio de Fenisa war mir nicht zugänglich; ich kann den Inhalt blofs aus den Andeutungen Rouanets in seinen Bemerkungen zu n° 65 in Bd. VIII der Bibliotheca hispanica vermuten. Danach scheint der Inhalt mit der Questione d'Amore verwandt, die Rajna in der Festschrift für D'Ancona 1901 bespricht.

Das alles sind überlieferte Motive, denen jedoch durch geschickte Kombination immer wieder neue Seiten abgewonnen werden können, wie dies namentlich der Verfasser des letzterwähnten Spiels mit entschiedenem Glück gethan hat. So ist die allegorische Moralität immer mehr die mafsgebende Form für das spanische Fronleichnamsspiel geworden. Aber den Grundton in diesen Stücken bildet zunächst noch die etwas trockene spätmittelalterliche Lehrhaftigkeit; wir sind noch nicht bei der Zeit angelangt, wo das spanische Fronleichnamsspiel der höchste dichterische Ausdruck des neu erstarkten Katholicismus wurde; über die allegorischen Gestalten ist noch nicht die magische Glut der neuen spanischen Mystik ausgebreitet, durch deren Schimmer verklärt uns diese von örtlichen und zeitlichen Schranken befreiten Scheinwesen in eine so wunderbare weltentrückte Stimmung erheben.

Die polemische Tendenz gegen die neue Lehre tritt in der Madrider Sammlung mehrmals hervor. Abgesehen von gelegentlichen Bemerkungen — wie z. B. im 72. Spiel gegen den Lutero malo, der die Ohrenbeichte angegriffen habe — wird auch zweimal ein Anhänger der neuen Lehre vorgeführt. Im 80. Spiel erscheint er zugleich mit andern Sündern, denen Amor Divino eine Strafpredigt hält, doch kommt schliefslich Misericordia und allen wird verziehen. Schlimmer ergeht es im 84. Spiel dem Luterano, den Justicia als einen Verfälscher der von Christus geprägten Münze in Fesseln herbeischleppt. Am stärksten kommt jedoch in den „Cortes de la Iglesia" der glühende Hafs gegen die Ketzer zum Ausdruck. Glaube, Kirche und Hoffnung sitzen auf ihren Thronen, sie wenden sich zuerst gegen Hipocrisia, die da meint, der Mensch könne sündigen, weil er ja schon durch Christum befreit sei, dann gegen Welt und blinden Verstand, die ähnliche Irrlehren aussprechen, aber gleichfalls siegreich widerlegt werden; zum Schlufs ertönt ein Lied zum Preise der heiligen Inquisition. Während also die Dramatiker der vorhergehenden Zeit sich noch mit der kirchlichen Lehre nach jener bequemen Manier abfanden, wie sie im späteren Mittelalter und noch weit ins 16. Jahrhundert hinein überall in Europa sich im Drama behaglich breit machte, kommt jetzt auch hier der neue, strenge Katholicismus zum Ausdruck und

zwar im glaubensstarken Spanien weit entschiedener als in Italien, wo die neue Richtung sich zunächst mehr darin äufsert, dafs die Dichter jeden Anstofs zu vermeiden suchen.

In einem Stück der Sammlung, in den Bodas de España — aus der Zeit um 1570 — erscheint der katholische Glaubenseifer mit dem spanischen Patriotismus verbunden. Als Freier Spaniens treten Krieg, Hunger, Ignorancia (als Bobo) und Tristeza auf die Bühne, nach ihnen Amor Divino, der die Braut erlangt, worauf die abgewiesenen Freier bitten, der Braut als Diener zur Seite stehen zu dürfen. Der Glaube (la Fé) begleitet den Amor Divino und verwandelt Krieg in Frieden, Hunger in Fülle, Traurigkeit in Freude, Ignoranz in Klugheit; sie werfen ihre Hülle ab, zeigen sich in erneuter Gestalt und singen ein Lied zum Preise des heiligen Sakraments. Doch zeigt sich auch, wie man allmählich an diese Spiele höhere Anforderungen zu stellen begann; vor dem Spiel steht eine Loa, von der ausdrücklich gesagt wird, man könne sie bei jedem Spiel verwenden, sie bringt die Verlegenheit gegenüber der schwer zu befriedigenden Menge anmutig humoristisch zum Ausdruck.

Von den sechs geistlichen Fronleichnamsspielen, die Juan de Timoneda 1576 in seinen beiden Ternarios sacramentales veröffentlichte, gehören vier in die Geschichte des spanischen Dramas, zwei sind in katalanischer Sprache gedichtet.[1] Doch ist es zweifelhaft, inwieweit Juan de Timoneda als Verfasser der spanischen Stücke zu betrachten ist, sie sind mit einer einzigen Ausnahme auch in Handschriften des 16. Jahrhunderts und zwar ohne Verfassernamen überliefert. Am deutlichsten ist das Verhältnis bei der Fuente de los siete sacramentos, die auf dem Titel als „verbessert durch Juan Timoneda“ bezeichnet wird, und hier läfst auch ein Blick auf die handschriftlich erhaltene „Fuente de San Juan“[2] sofort erkennen, dafs dies die Vorlage Timonedas war. In dieser Vorlage erscheinen humoristisch gezeichnete Personen aus dem täglichen Leben: ein

1) Die vier spanischen sind neu herausgegeben von Gonzalez Pedroso in seiner Sammlung der Autos sacramentales (Biblioteca de autores españoles 58) S. 76 ff. Weiteres über Timoneda s. u.

2) In der Madrider Sammlung n° 71.

Bauer, sein Sohn, der als „Bobo“ auftritt, eine Magd Ursula und noch andere; sie werden, wie das so oft geschieht, von biblischen und allegorischen Personen über das Geheimnis der Transsubstantiation belehrt. In unserem Fall spielt die Scene an einem Brunnen mit sieben Röhren, die die sieben Sakramente darstellen; der Evangelist Johannes und die allegorische Gestalt der Kirche erläutern die mystische Bedeutung des Brunnens. Diese lehrhaften Erörterungen kehren im wesentlichen ebenso bei Timoneda wieder, doch hat er die komischen Figuren aus dem Volk durch zwei allegorische Personen ersetzt, einen alten Mann, der den Namen Sosiego führt, also eine Verkörperung der von den Spaniern so hoch geschätzten würdevollen Ruhe und den Verstand (Entendimiento), der als Edelmann auftritt, sich seiner leichten Beweglichkeit rühmt, aber von dem Evangelisten hören mufs, dafs er zur Erfassung der göttlichen Geheimnisse unfähig sei. Timoneda hat also an der mittelalterlich unbefangenen Komik in dem älteren geistlichen Drama Anstofs genommen; an einer Stelle bemerkt er sogar ausdrücklich, solche Stücke seien nicht zum Lachen da.[1] Auch bei dem Spiel vom Glauben, sowie bei dem vom verlorenen Schaf giebt Timoneda im Titel selber zu, dafs er nur frühere Stücke bearbeitet habe[2], doch sind die Abänderungen nicht sehr tiefgreifend, hier zeigt sich aber auch schon in den Vorlagen nicht mehr der ältere Stil. In dem ersteren Spiel erscheint der Mensch zwar als Simple bezeichnet, doch nur mit schwach angedeuteter Komik; er ist vor die Frage gestellt, ob er das Brot der Gläubigkeit (la Fé) oder das der Mundo annehmen soll, der als Bäcker auftritt und für das wohlschmeckende Weifsbrot der Sinnlichkeit nicht nur nichts verlangt, sondern auch noch Geld dazu geben will. Aber hier

---

1) Gonzalez Pedroso, S. 96, beruft sich mit Recht auf diese Stelle, wenn er die Gründe anführt, wonach es unwahrscheinlich ist, dafs etwa Timoneda selber in seiner früheren Zeit die handschriftlich erhaltenen Vorlagen der gedruckten Stücke verfafst habe.

2) Im ersteren Fall die „Prematica del Pan“ (Madrider Sammelhandschrift n° 75); von der Oveja perdida hat Gonzalez Pedroso eine kürzere Fassung nach einer im Besitz der Academia de la Historia befindlichen Handschrift unter dem Text seiner Ausgabe des entsprechenden Timonedaschen Auto mitgeteilt.

trat schon in Timonedas Vorlage eine allegorische Person auf, die nicht durch Embleme bezeichnet war, sondern in der Tracht einer bestimmten Menschenklasse erschien; solche Art, die Allegorien vorzuführen, z. B. der Unverstand als Bauer, die Jugend als Stutzer, die Vernunft als Gefangener u. s. w., wird in der folgenden Zeit immer häufiger; eines der ältesten Beispiele findet sich, wie wir S. 131 sahen, bei Lopez de Yanguas. Dem Menschen erscheint das Brot der Welt natürlich viel verlockender als das der Gläubigkeit, die noch dazu Zerknirschung und Beichte als Lohn verlangt. Doch da kommt Justicia mit einem Schwert, und Vernunft, die wie ein Marktaufseher das Brot des Mundo wiegt und ihn als Fälscher entlarvt, worauf der Mensch in sich geht; Justicia fordert ihn auf, in der Beichte das genossene Weltbrot durch Erbrechen wieder von sich zu geben und im Schlufsgesang wird Mundo aufgefordert, zum Teufel zu gehen. In dem Spiel vom verlorenen Schaf bot sich Gelegenheit zu der von altersher beliebten Verbindung des bukolischen und des geistlich allegorischen Elements. Christus, Michael, Petrus, der Schutzengel erscheinen als gute Hirten, während der böse Apetito (Begierde) das Schaf an sich lockt. Bis ins einzelnste hinein — wohl mit Benutzung vorhandener Motive der geistlichen Litteratur — ist der Vergleich durchgeführt. So erscheint Christus als der Sohn des Oberschäfers, er will, dafs das Schaf nicht festgebunden werde, er giebt Petrus eine Tasche mit allerlei nützlichen Dingen für die Schafe — die sieben Sakramente —, er schärft ihm aber auch ein, dafs er diese Gaben, wie er sie umsonst empfing, so auch umsonst spenden solle und tadelt die Hirten, die nichts können als ihre Schafe scheren. In diesem Falle hat Timoneda nur das vorhandene Stück in eine noch weitschweifigere Form gebracht. Das vierte Stück, die Heirat Christi (Los desposorios de Cristo) behandelt die Parabel von dem Hochzeitsmahl, das der König für seinen Sohn veranslaltet; vorher wird noch dargestellt, wie die Gebirgsbewohnerin Menschliche Natur durch Vermittelung der Vita Contemplativa mit ihrem Bräutigam Christus vereinigt wird. Eine Vorlage ist nicht erhalten, wir können also nicht wissen, inwieweit Timoneda selbständig war. Hier ist die Verbindung von Phantastik und scholastischer Spitzfindigkeit, wie

sie in der Blütezeit der Fronleichnamsspiele herrscht, schon vollständig ausgebildet, aber von der dichterischen Gestaltungskraft Calderons, die noch nach Jahrhunderten auch Andersdenkende mit sich fortreifst, ist hier wenig zu verspüren. Wir stehen verwundert und kopfschüttelnd all den barocken Einfällen gegenüber, wenn z. B. Gott Vater als König mit Testamento Nuevo darüber spricht, dafs sein Sohn in das verriegelte Gemach der Jungfrau eintreten werde, um dort das Festgewand für die Vermählung mit der menschlichen Natur anzulegen, wenn dann beim Hochzeitsmahl die vier Evangelisten als Pagen vier Schüsseln auftragen, in denen die Marterwerkzeuge der Passion liegen[1] und dergleichen mehr. Der Gast, der ohne hochzeitliches Gewand erscheint, ist ein grofssprecherischer Soldat, der die Schlacht bei Lepanto (1571) mitgemacht hat, aber dem Stil Timonedas entsprechend nicht realistisch herausgearbeitet ist.

Auch zur Verherrlichung der Inthronisation von Kirchenfürsten waren, wie es scheint, die Aufführungen allegorischer Dramen beliebt. Bei der Erhebung Siliceos zum Erzbischof von Toledo 1557 wurde in die Messe eine Scene eingeschoben, in welcher ein Hirt mit den sieben freien Künsten und der Theologie auftrat; mit dem Hirten war der neue Erzbischof gemeint. In der folgenden Zeit veranstaltete man solche allegorische Scenen sogar auch in Mexiko und auf den kanarischen Inseln.[2]

* * *

Solche kurze Stücke waren auf dem Gebiete des geistlichen Dramas durchaus vorherrschend; die Fälle, wo eine biblische oder legendarische Erzählung in breiterer Entfaltung dargestellt wurde, sind äufserst selten. Charakteristisch ist es, dafs zu diesen wenigen Fällen ein Drama von Joseph und eines vom

---

1) Etwas Ähnliches schon bei Gil Vicente, s. u. Buch VII.

2) Die Feier von 1557 beschreibt Cañete in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Lucas Fernandez S. 96 nach dem handschriftlichen Bericht des Porreño. Über ein Desposorio espiritual de la Iglesia Mexicana y el Pastor Pedro, aufgeführt bei der Konsekration des Bischofs von Mexiko 1574 vgl. Barrera s. v. Perez Ramirez; ein ähnliches Spiel bei der Konsekration des Bischofs der kanarischen Inseln 1576 verzeichnet Gallardo n° 552.

verlorenen Sohn gehört, also die internationalen Lieblingsstoffe der Dramatiker in diesem Zeitraum, und es ist auch hier bei den Spaniern eine gewisse Abhängigkeit von der internationalen Überlieferung zu bemerken. Der Verfasser der „Tragödie" Josefina, Miguel de Carvajal aus Plasencia in Estremadura[1], war ein Mann von humanistischer Bildung, und kann dies ähnlich wie die deutschen Schuldramatiker auch in seinem volkssprachlichen Drama nicht verleugnen. Er hat sein Stück in vier Akte eingeteilt, deren jeder mit einem Chor von drei Jungfrauen schliefst, sie sprechen hintereinander je eine Strophe mit allgemeinen Betrachtungen im Anschlufs an die vorhergehende Handlung, dann folgt gemeinsamer Gesang. Auch zeigt Carvajal sich darin als humanistischer Dramatiker, dafs er die Handlung nicht nach Art des mittelalterlich-volkstümlichen Stils aus der überlieferten erzählenden Form mechanisch in die dramatische überträgt; er drängt sie zusammen, führt uns mitten in die Handlung hinein und unterdrückt das Unwesentliche. Zu Beginn erscheint die Furie Invidia und ruft andere höllische Geister zu Hilfe, die jedoch nicht auf die Bühne kommen, dann wird uns sogleich die Beratung der neidischen Brüder vorgeführt. Diese Einleitung könnte auf Senecas Einflufs beruhen, wenn auch der andere Fall nicht ausgeschlossen ist, dafs der Verfasser die 1538 gedruckte französische Moralité kannte (s. o. S. 41), wo Envie in Person die Brüder zu ihrem Verbrechen aufstachelt. Übrigens ist er durchaus kein einseitiger Klassizist, er scheut sich nicht, den Ort der Handlung mehrmals von Palästina nach Ägypten und wieder zurück zu verlegen, auch macht er dem Volksgeschmack das Zugeständnis, in einer Episode die beliebte Figur des Hirten vorzuführen, der gleich im ersten Akt Joseph den Weg zu seinen Brüdern zeigt (vgl. Gen. 37, 15). Und wenn sich auch Ansätze zu archäologischer Treue finden, wie z. B. Potiphar beim Anubis schwört, so laufen doch auch volkstümliche Anachronismen unter; Potiphars Weib Zenobia sagt zu Joseph: „Du behandelst mich schlimmer als eine Maurin." In den Klagereden des alten Jakob

1) Zuerst gedruckt 1540; vgl. Morel-Fatio in der Romania 15, 462. Neudruck von Cañete 1870 für die Sociedad de bibliofilos españoles. Das Titelwort ist offenbar in der Manier Naharros gebildet.

nimmt Carvajal mit Erfolg seine ganze rhetorische Kunst zusammen, die Verführung Josephs wird mit geschickter Steigerung auf drei Scenen verteilt, aber vielleicht noch wirkungsvoller ist die Schilderung der Wut des verschmähten Weibes. Diese Spuren von dramatischem Talent sind in einer Zeit, wo die Technik noch so wenig ausgebildet war, sehr achtungswert, aber die begeisterten Lobeshymnen des neuen Herausgebers übersteigen doch alles Mafs.[1]

Das ganze Stück ist in Doppel-Redondillen abgefafst, nur der Prologsprecher oder Herold (Faraute) spricht Prosa. Ganz im Gegensatz zum übrigen Tone des Stückes bewegt sich hier der Verfasser in der burlesken sprunghaften Manier der komischen Introitos, und zwar in ungemein lebendiger und lustiger Weise. Vor dem zweiten Akt, der die Verführungsscenen enthält, erscheint er abermals und sagt, da er selber in Liebessachen wenig erfahren sei, habe er für diese Scenen die Ratschläge von Sachkennern benutzt; die Aufmerksamkeit der Zuschauer, meint er, könne ihm gewifs sein, und sicherlich würden viele so etwas lieber selbst mit erleben als blofs ansehn. Aus der ersten Ansprache ergiebt sich auch, dafs die Aufführung am Fronleichnamstag stattfand, und in Rücksicht auf dieses Fest wird auch die präfigurative Bedeutung der Geschichte Josephs hervorgehoben. Auch spricht der Faraute davon, dafs der Autor schon öfters Stücke aus der heiligen Geschichte[2] dramatisiert habe, und vor dem dritten Akt, wo er zum letztenmal

---

1) Von Beispielen seiner Ungeschicklichkeit in der Charakterisierung sei nur eins angeführt. Der Sklavenhändler sagt zu Joseph, nachdem er ihn an Potiphar verkauft hat:

> Digote que he compasion
> en dejarte prisoniero,
> mas ya sabes que el dinero
> es mi alma y corazon.

2) „Passos de la sagrada hystoria“, die Stelle enthält also eine Bestätigung dessen, was bei Gelegenheit von Lope de Rueda über die Bedeutung des Wortes Paso gesagt ist. Ob das Stück als Wagenspiel während der Prozession aufgeführt wurde, ist nicht ersichtlich, über die Inscenierung eines mehraktigen Wagenspiels s. u. die Besprechung des Auto von S. Justus und S. Pastor.

erscheint, verabschiedet er sich von den Zuhörern bis aufs nächste Jahr.

Luis de Miranda, gleichfalls ein Estrameño, dessen Comedia Prodiga in Sevilla 1554 erschien[1], war, wie aus einem Gedicht am Ende der Ausgabe hervorgeht, erst Soldat, dann Geistlicher. Auch sein Stück ist in Doppel-Redondillen abgefafst. Das gelehrt-humanistische Element tritt nicht zu Tage; wenn er mit besonderer Ausführlichkeit das liederliche Treiben des verlorenen Sohnes auf der Wanderschaft behandelt — es füllt von den sieben Akten der Komödie die ersten sechs fast vollständig aus —, so war das ja schon in der mittelalterlichen Tradition des Prodigus-Stoffes begründet. In diesen Scenen konnte die spezifisch spanische Manier des satirischen Realismus, die schon in Werken wie die Celestina und die Pasos des Lope de Rueda ausgebildet vorlag, nicht ohne Einflufs bleiben, doch überwiegt die selbständige scharfe Beobachtung. Gleich zu Beginn läfst der ehemalige Soldat einen Tambour mit der Werbetrommel auftreten, Prodigo läfst sich sein Geld auszahlen und läuft mit den Soldaten und wird erst auf einem ländlichen Jahrmarkt, dann in der Stadt von Rufianen und Dirnen betrogen. Eine Hauptrolle spielt dabei der Rufian Olivenza; er entwickelt seinen Charakter in einer grofsen Streitscene mit der Hure Alfenisa, die seine Prahlereien nicht respektvoll genug anhört. Schliefslich vereinigt sich das Gesindel zu einem abgekürzten Verfahren, sie werfen Prodigo zu Boden, rauben ihm seine Barschaft und entfliehen, worauf die weise Polizei natürlich zunächst den Geplünderten ins Gefängnis steckt. Doch gelingt es ihm mittels eines Wechselbriefes, der ihm noch geblieben ist, sich Geld und damit auch die Freiheit zu verschaffen, aber nur um eine Liebelei mit einer Dame anzufangen, deren er vom Gefängnis aus ansichtig geworden war. Dieses zweite Abenteuer, in das auch eine Kupplerin eingreift, verläuft mit manchen Anklängen an den Celestinenstil; nachdem Prodigo seines letzten Geldes beraubt und in einer regnerischen Nacht auf die Strafse gesetzt ist, kann der letzte Teil der Handlung mit engerem Anschlufs an das evangelische Gleichnis beginnen.

1) Neudruck Sevilla 1868 für die Sociedad de bibliofilos andaluzes.

Aber hier greift noch eine Gestalt entscheidend in die Handlung ein, die bisher nicht erwähnt wurde, der treue Diener Felisero, der den Jüngling auf seinem Weg begleitet und vergeblich gewarnt hatte, der ihm auch zur Befreiung aus dem Gefängnis behilflich gewesen war, wobei er sich nach seiner sentenziösen Art in Klagen über die Bestechlichkeit der Beamten erging; endlich aber hatte er, an der Möglichkeit einer Besserung seines Herrn verzweifelnd, ihn verlassen, um Einsiedler zu werden. Als solchen findet ihn nun Prodigo, nachdem er den Schweinehirtendienst aufgegeben hat; der Einsiedler tröstet ihn und begleitet ihn in die Heimat. Zum Schlufs Verzeihung und Besänftigung des Bruders, der bis dahin nicht aufgetreten war.

Auch die „Cortes de la Muerte", die der fruchtbare Schriftsteller Luis Hurtado de Toledo 1557 erscheinen liefs und dem König Philipp II. widmete, waren trotz ihrem grofsen Umfang (ca. 8000 Zeilen, Doppelquintillas) doch offenbar für die Aufführung bestimmt. Es ist ein Werk von losem Gefüge, enthält aber doch manche charakteristische Einzelheiten. Die Grundidee berührt sich einerseits mit den Totentänzen, andrerseits mit den grofsen allegorischen Prozessen. Muerte, natürlich auch hier als Dame aufgefafst, hält einen grofsen Reichstag; die Vertreter der verschiedenen Stände erscheinen und bitten um glimpfliche Behandlung, im Anschlufs daran entwickeln sich lange Gespräche, in welchen Satan mit Mundus und Caro das böse Prinzip[2], dagegen die Heiligen Hieronymus, Augustinus und Franciscus das gute Prinzip vertreten und fromme Ermahnungen spenden. Zuerst erscheint ein Bischof, der freilich, wie Muerte meint, mehr aussieht wie ein Soldat als wie ein Geistlicher; sodann ein Caballero, der gleichfalls für seine Standesgenossen um Aufschub bittet. Muerte verweist ihn auf den Kampf mit Mundus, Caro, Daemonia (s. o. 1, 464). Der Reiche erhält Mahnungen von S. Franciscus; der Arme, der über die

1) Neudruck in der Biblioteca de autores españoles 35.

2) Wenn Satan (Scene III) zu Muerte sagt: Tengo tanto que hacer Que no me vale rascar, so erinnert das an einen Ausspruch Brighellas in der italienischen Komödie: Je suis si affairé, que je n'ai pas le temps de me gratter.

Hartherzigkeit der Wohlhabenden und besonders der Geistlichen klagt, wird von Augustinus getröstet. Als eine Nonne erscheint, vergleicht Muerte die frommen Nonnen mit den klugen Jungfrauen; es gebe aber auch solche, die an die thörichten Jungfrauen erinnerten, und die Nonne, die das zugeben mufs, erwähnt als Hauptfehler ihrer Schwestern das Brechen des Silentiums und das Kartenspiel. Die Buhlerin Beatriz bittet, Muerte möge sie und ihresgleichen in der Jugend schonen und sie erst holen, wenn sie ein frommes Leben begonnen hätten: auch benutzt sie die Gelegenheit, um Carne einiges von ihrer Tante, der Kupplerin Sancha, zu erzählen. Und so erscheinen noch Vertreter aller möglichen Stände und Nationen: ein Ehemann, eine Witwe, ein Richter, ein Arzt, ein Landmann, Heraklit und Demokrit, Juden, Mauren, ein Portugiese, ein indianischer Kazike; dazwischen stehen dann Scenen, die mit dem übrigen gar keinen Zusammenhang haben, z. B. wenn zwei Mönche von Räubern überfallen werden, die ihnen die Gewänder abziehen, aber beim Anblick der Bufsgürtel ihre Frevelthat bereuen und um den Segen der heiligen Männer bitten. Luther, der Protokollführer Satans, erscheint als stumme Person; anfangs lobt Satan seine Häresie, aber zum Schlufs wird er, weil das Protokoll schlecht geführt ist, von den bösen Geistern beschimpft und weggeführt, um verbrannt zu werden.

Auffallend ist die geringe Zahl von Dramen aus der Heiligengeschichte. Neben verloren gegangenen Stücken von Basurto und Aparicio und neben den kleinen Legendendramen der Madrider Handschrift ist hier vor allem ein gröfseres Werk von Bartolomé Palau zu erwähnen, der als Student in Salamanca eine Komödie im realistischen Stil gedichtet hatte, dann aber sich auf die geistliche Dramatik verlegte; in der Vorrede zu seiner Victoria de Cristo wendet er sich gegen alle unmoralischen Komödien und spricht nur davon, dafs er Komödien gedichtet habe, die auf der heiligen Schrift und den Lehren der Kirche beruhen.[1]

---

1) Basurto verfafste ein Drama von der heiligen Engracia (Encratis), das 1533 beim Einzug der Kaiserin Isabella in Zaragoza aufgeführt wurde, wo die Heilige den Märtyrertod erlitten hatte; vgl. Latassa, Biblioteca nueva de escritores aragoneses 1, 100 f., Cañete S. 55. Von Aparicios

In seiner Historia de la gloriosa Santa Orosia[1] hat er die legendarische Geschichte der böhmischen Königstochter dramatisiert, die mit Rodrigo, dem letzten spanischen Gotenkönig, verlobt war, jedoch bei ihrem Eintritt in Spanien die Nachricht von der Eroberung des Landes durch die Mauren und vom Tode ihres Bräutigams erhielt; sie selber wurde von umherstreifenden maurischen Kriegern gefangen genommen, und da sie den christlichen Glauben nicht abschwören wollte, erlitt sie den Märtyrertod. Ihre Gebeine wurden zu Jaca in den Pyrenäen, also in der aragonesischen Heimat des Dichters bestattet, und ohne Zweifel hat dieser lokale Kult den Anlafs zu dem Drama gegeben. Doch bringt es der Stoff mit sich, dafs hier ein religiös-patriotischer Ton angeschlagen wird, ähnlich wie er in so vielen Dramen der Blütezeit des spanischen Theaters herrscht; der legendarische Charakter tritt erst im fünften Akt hervor. In der Dramatisierung der weltlichen Begebenheiten, die den ganzen vorhergehenden Teil ausfüllen, steht die Kunst des Verfassers auf einer ähnlichen primitiven Stufe, wie in den ersten niederländischen weltlichen Dramen. Der erste Akt wird ausgefüllt durch eine Unterredung des Königs Rodrigo mit

kastilianischem Drama von S. Caecilia, das auf Majorca. also auf katalanischem Sprachgebiet aufgeführt wurde (vgl. Milá y Fontanals Obras 6, 361 f., Barcelona 1895), hat sich nur der Titel und ein paar Verse des Anfangs (Quintillas mit Kurzzeilen am Schlufs) erhalten; nach dem Personenverzeichnis zu schliefsen, befand sich in dem Stück keine komische Figur. Auffallend ist der sonst in Spanien nicht übliche Titel Mysterio. Von Palaus geistlichen Dramen kenne ich aus eigner Lektüre blofs die Orosia. Über die Victoria de Cristo berichtete Rouanet in der Revista de lingua y literatura españoles 1899 S. 433 ff. und soeben (1902) veröffentlicht er auch in seiner Ausgabe der Madrider Sammlung 4. 383 ff. zwei Scenen daraus. Danach ist es eine Reihe von Auftritten, in denen die Erbsünde (Culpa) zuerst den Abel, dann die verschiedenartigsten andern Menschen dem Satan übergiebt, damit er sie bis zu ihrer Erlösung durch Christus in der Hölle aufbewahre. Über die Farsa llamada Custodia, in welcher Palau noch vor Levin Brecht (s. o. 2, 155) das Gleichnis von den zwei Wegen dramatisierte, vgl. Gallardo n° 4483; seine S. Librada wird von Nicolas Antonio erwähnt, doch geht aus dessen Worten nicht hervor, dafs es sich um ein Drama handelt. Über Palau im allgemeinen ist vor allem die Einleitung von Morel-Fatio zu seiner Ausgabe der Salmantina (s. u.) zu vergleichen.

1) Neu herausgegeben mit Einleitung von Aureliano Fernandez Guerra, Madrid 1883.

seinem Erzieher Firmiano, der ihm die Notwendigkeit, ein Ehebündnis zu schliefsen, mit Hilfe von reichlichen historischen Beispielen auseinandersetzt, der zweite Akt führt uns nach Böhmen, wo nach einem Gespräch der Orosia mit ihrer Vertrauten der Gesandte Rodrigos zu ihnen tritt und ohne weiteres mit seinem Heiratsantrag herausrückt, im dritten Akt erscheint auch noch Orosias Bruder Cornelio und es wird beschlossen, den Antrag anzunehmen; jetzt wird auch der Werbungsbrief verlesen, und es ist charakteristisch, welche schmeichelhaften Bemerkungen für die Spanier unser Dichter dem böhmischen Prinzen in den Mund legt.[1] Aber nun wird die Scene nach Spanien zurückverlegt, durch einen Monolog erfahren wir von der verhängnisvollen Leidenschaft Rodrigos für Cava, die Tochter des Grafen Juliano, der Seelenkampf wird mit ähnlichen primitiven Kunstmitteln geschildert, wie in den mittelalterlichen Marienmirakeln; auch hier mit reichlicher Heranziehung historischer Beispiele, wobei es dem Dichter auf ein paar Anachronismen nicht ankommt. Schliefslich siegt das böse Prinzip und Rodrigo läfst das Mädchen von einem Pagen herbeiholen. Dann werden wir wieder nach Böhmen geführt, und am Anfang des vierten Akts belehrt uns ein Monolog der geschändeten Cava, dafs das Verbrechen vollzogen ist; der Vater will aus Rache die Mauren ins Land rufen. In der folgenden Scene erscheint bereits Orosia mit ihrem Bruder und ihrem Oheim, dem Bischof Arciso an der Grenze des Landes, das inzwischen schon von den Mauren erobert ist; sie erfahren dies von einem Hirten, der mit den üblichen burlesken Zügen ausgestattet erscheint. Im fünften Akt tritt der maurische Feldherr Muza mit den Seinigen auf; nachdem Orosias Begleiter niedergemetzelt sind, wird sie vor den Feldherrn geführt. Wir sind Zeugen ihrer Standhaftigkeit; von dem Vollzug des Martyriums, das hinter

---

1) Er sagt:

> España es muy generosa
> ciertamente
> muy valerosa su gente,
> caballeros casi todos.

Der Brief erinnert, wie Fernandez Guerra bemerkt, an den Ton der Ritterbücher.

die Scene verlegt wird, erfahren wir durch eine unsichtbare Engelsstimme. Im sechsten Akt endlich wird die wunderbare Auffindung der Reliquien dargestellt. Ein Engel erscheint dem Hirten, der sich über diesen seltsamen Vogel wundert und führt ihn zu den Resten der Orosia, die dann am Schlufs vom Bischof in feierlicher Prozession unter Psalmengesängen nach Jaca übergeführt werden. Es ist also in der Art, wie dies in den französischen Mysterien üblich war, die Lebensgeschichte der Heiligen mit ihrer Translation verbunden. Über die Art der Darstellung gewährt der Text keine näheren Aufschlüsse.

Dagegen haben sich bei einem anderen Legendendrama ausführliche Nachrichten über die Aufführung erhalten. Der Dichter, Francisco de las Cuebas, verfaſste es gelegentlich der Translation der Reliquien der Heiligen Justus und Pastor, die von Huesca nach der Universitätsstadt Alcalá übergeführt wurden, eine Feierlichkeit, die sich von Ende 1568 bis Anfang 1569 hinzog und der auch König Philipp II. eine grofse Bedeutung beimafs; in dem Festspiel[1], das bei dieser Gelegenheit in Alcalá dargestellt wurde, glaubt man etwas vom Geist des glaubensstarken Königs zu verspüren. Es ist ein Wagenspiel in Quintillas gedichtet und zerfällt in drei Teile, vor deren jedem an die Zuhörer eine Ansprache in Prosa gerichtet wird, wie in Carvajals Joseph; allerdings ist hier der Prologsprecher kein lustiger Bruder, sondern ein Schutzengel, der seine Aufgabe sehr ernsthaft nimmt. Entsprechend der Wendung, die das geistliche Drama Spaniens in dieser Zeit nahm, treten die Allegorien gegenüber der eigentlichen Handlung sehr in den Vordergrund. So enthält der erste Teil lediglich eine allegorische Hinweisung auf das Schicksal der jugendlichen Märtyrer, das im folgenden dargestellt wird, ein Wortgefecht zwischen Gentilidad (Heidentum) und Niñez (Kindheit), Niñez siegt, wird von dem Schutzengel bekränzt und der anwesenden studieren-

1) Ausführlicher Auszug nach einer Handschrift in der Madrider Nationalbibliothek bei Cañete, Teatro S. 335 ff. Mitteilungen über die Translation und das Interesse, das der König an ihr nahm, im Tagebuch des Fray Juan (Documentos ineditos para la historia de España 6, 227) s. a. 1568 und 1569. In der grofsen Madrider Sammelhandschrift n° XXIX befindet sich gleichfalls ein Auto, das die Geschichte der beiden Heiligen behandelt.

den Jugend zur Nachahmung empfohlen. Im zweiten Teil erscheinen dann die heiligen Knaben, entschlossen, für die christliche Wahrheit Zeugnis abzulegen, mit ihnen die allegorischen Gestalten Martirio, Idolatria und Furor. Vergebens sucht Idolatria in einer Disputation die Knaben zu überzeugen; Argumente, wie dieses: „Meine Götter leben, der eurige ist am Kreuz gestorben" — wollen nicht verfangen und so ergreift Furor auf Idolatrias Geheifs das Schwert des Martirio und enthauptet die Knaben, was nach dem Bericht eines Augenzeugen sehr gut dargestellt wurde. Nun öffnet sich der Himmel, wo mit Gesang die Seelen der Heiligen empfangen werden; die scenische Ausstattung des Wagengerüsts mufs also eine besonders glänzende und komplizierte gewesen sein. Auch der Anfang des dritten Teils spielt im Himmel, dann erblicken wir den Kaiser Daciano, der sich der blutigen That rühmt, aber Justicia Divina kündigt ihm die göttliche Strafe an, es erscheinen drei Furien, reifsen ihm die Krone ab, setzen ihm die Teufelslarve auf und treiben ihn mit Schlangengeifseln zur Hölle.[1]

* * *

Im weltlichen Drama ist während des Zeitraums von etwa 1520 bis 1550 der Einflufs Torres Naharros deutlich bemerkbar, daneben erkennen wir jedoch auf Schritt und Tritt die Nachwirkungen der Celestina, der wir hier zunächst eine kurze Be-

1) Zweifelhaft mufs erscheinen, ob die in einer Handschrift aus dem Ende des 16. Jahrhunderts erhaltenen 36 katalanischen und 4 kastilianischen Dramen (vgl. Boletin de la sociedad arqueologica Lulliana II, 53ff., Palma 1887f.) noch in den hier besprochenen Zeitraum gehören, wenn dies auch von einem darunter befindlichen Weihnachtsspiel Aparicios [ob mit dem oben S. 130 erwähnten identisch?] vermutet werden kann. Ebenso reicht wohl auch das katalanische liturgische Drama von der Kreuzabnahme „ques fa cade any en la Seu de Malorca" in eine frühere Zeit zurück. Aufser diesem Drama wurde aus der Handschrift noch eines von S. Georg veröffentlicht (von Llabrés im Boletin vom 25. April 1889), gröfstenteils in kreuzweis gereimten Kurzzeilen. Hier war offenbar die Darstellung das wichtigste; eine grofse Rolle spielt der Drache, der seine Opfer auf der Bühne verzehrt. Sehr häufig finden sich eingelegte Gesänge nach kirchlichen Melodien. — Genauere Nachrichten über die Handschrift, giebt jetzt Llabrés in der Revista de archivos etc. 1901 S. 920ff.

trachtung widmen müssen, obwohl sie nicht eigentlich in das Gebiet des Dramas gehört. Denn sie bewegt sich zwar durchaus in dialogischer Form und wird auf dem Titel als Tragikomödie bezeichnet[1], aber man erkennt doch sehr bald, daſs dem Dichter jeder Gedanke an eine theatralische Verkörperung fern lag. Es ist ein Lesedrama in der Art der lateinischen Frührenaissancekomödien[2] und wie diese in Prosa verfaſst. Und wenn wir schon in den Frührenaissancekomödien den Geist der mittelalterlich-lateinischen Kuppel- und Verführungslitteratur fortwirken sahen, so ist dies hier in noch höherem Maſse der Fall. Doch auſserdem kannte der Dichter ohne Zweifel das Milieu, in das er uns hineinführt durch selbständige Erfahrung und scharfe treffende Beobachtung; er beurteilt das weibliche Geschlecht, wie es einem liederlichen Kleriker erscheinen muſste, doch finden sich neben höhnischem Cynismus auch ergreifende Züge tiefer Leidenschaftlichkeit und der tragische Schluſs macht durchaus nicht den Eindruck einer bloſs äuſserlichen Konzession an die herrschenden Moralvorstellungen. Dabei benutzt er gerne die Gelegenheit, uns zu zeigen, daſs er den Kursus der scholastischen Wissenschaften und auch manches von der neu erstandenen humanistischen Bildung sich angeeignet hat.[3] Selbst den Hausknechten und gemeinen Dirnen

1) „Tragicomedia de Calisto y Melibea“ ist der eigentliche Titel des Werks, das gewöhnlich kurzweg nach dem Namen der merkwürdigsten darin auftretenden Person benannt wird. Über den Begriff der Tragikomödie s. o. 2, 3, 104.

2) Daſs diese Komödien sich auch nach Spanien verbreiteten, dürfen wir wohl ohne weiteres annehmen; einen unzweifelhaften Beleg haben wir in der Ausgabe von Albertis Philodoxeos, die 1520 in Salamanca erschien, besorgt von einem Baccalaureus Quiros (vgl. Gallardo s. v.). Quiros sagt in der Widmung, er habe mit seinen Schülern den Virgil und diese Komödie gelesen; es ist also, wie es scheint, in Salamanca ebenso wie in Krakau vorgekommen, daſs man eine Frührenaissancekomödie als Abschluſs eines Klassiker-Interpretationskollegs vornahm, s. o. 1, 571.

3) Eine Anzahl von sentenziösen Stellen stammt aus Terenz, einige sind in Kaspar v. Barths Anmerkungen zu seiner lateinischen Übersetzung (Pornoboscodidascalus latinus 1624) nachgewiesen; doch lieſse sich ihre Zahl noch leicht vermehren. Ein Diener des Calisto heiſst Sosia. An Eunuchus III, 1 erinnert es, wenn Sempronio öfter die Reden seines Herrn bald mit spöttischen Apartes, bald mit heuchlerischen Komplimenten begleitet.

werden mythologische Anspielungen und Gleichnisse oder Syllogismen der Schulphilosophie in den Mund gelegt; natürlich wufste der Dichter so gut wie wir, dafs das unwahrscheinlich ist, aber die bizarre Wirkung dieses Gegensatzes hat ihm offenbar Vergnügen gemacht. Und endlich hat er über das Ganze ein stark aufgetragenes spanisches Lokalkolorit verbreitet, wodurch das wunderliche Gemisch zu einheitlicher Wirkung zusammengehalten wird.

Das Ganze zerfällt in 21 vom Verfasser als „autos“ bezeichnete Gespräche[1], deren jedes einen gewissen Abschlufs in sich selber hat, das Interesse an der Gesamthandlung tritt dem gegenüber zurück. Der junge Calisto erblickt die schöne Melibea in ihrem Garten, als er gerade einen entflohenen Falken wieder einfangen will; er wagt kaum zu hoffen, dafs er sie für sich gewinnen könne und verfällt in tiefe Melancholie. Sein spitzbübischer Diener Sempronio verweist ihn an die Kupplerin Celestina, unter deren Obhut Sempronios Liebchen, die Dirne Elisia steht. Die drei wollen zusammen die vorteilhafte Situation ausbeuten und bringen auch Calistos Diener Parmeno auf ihre Seite, der anfangs vergebliche Versuche gemacht hatte, seinem Herrn Moral zu predigen. Inzwischen haben die Überredungskünste der Kupplerin bei Melibea den gewünschten Erfolg; während die Liebenden zur Nachtzeit heimlich beisammen sind, freuen sich die Bedienten mit Celestina und ihren Dirnen des gelungenen Streiches, aber da entsteht zwischen ihnen wegen des Kuppellohns ein heftiger Streit; die beiden Bedienten schlagen Celestina tot und werden dafür verhaftet und hingerichtet. Ihre beiden Dirnen beschliefsen nun den Tod ihrer

1) Die Version in 21 Akten, die Vulgata, erschien 1502 in vier verschiedenen Ausgaben; es giebt jedoch auch eine frühere Version, in der fünf Akte der späteren, nämlich Akt 15—19, noch nicht vorhanden sind. Von dieser früheren Version sind nur zwei Exemplare und zwar von zwei verschiedenen Drucken bekannt, das eine Exemplar ohne Titelblatt (nach der gewöhnlichen Annahme Burgos 1499), das andre Sevilla 1501. Die Frage nach dem Verhältnis der beiden Versionen zu einander und nach dem oder den Verfassern braucht uns hier nicht zu beschäftigen; man vergleiche hierüber die neuesten Untersuchungen von Foulché-Delbosc in der Revue hispanique 7, 28ff., 539ff. Hier spreche ich stets der Bequemlichkeit wegen von einem Verfasser.

Liebhaber an Calisto zu rächen; sie gewinnen zu diesem Zweck den Centurio, eine Art Mittelding zwischen Rufian und Miles gloriosus. Während Calisto zur Nachtzeit in Melibeas Garten verweilt, fällt Centurio über die Diener her, die an der Mauer Wache halten; Calisto will ihnen zu Hilfe eilen, indem er aber über die Mauer hinabspringen will, verunglückt er und stirbt sogleich. Die verzweifelte Melibea steigt auf einen Turm, von dessen Höhe herab sie ihrem Vater die tragische Geschichte ihrer Liebe mitteilt und stürzt sich dann herab.

Wie man sieht, ist die Handlung als Ganzes roh und kunstlos, namentlich ist die Motivierung des tragischen Endes Calistos von der krassesten Unwahrscheinlichkeit. Dafür sind aber einzelne Scenen um so glänzender geraten, namentlich die Scenen, in denen Celestina auftritt. Sie trägt manche traditionelle Züge der mittelalterlichen Litteratur, die dem Verfasser wohl vor allem durch die Dichtung des Erzpriesters von Hita übermittelt wurden[1], doch hat er seine Heldin durch die originelle Kraft seines Darstellungstalents weit über alle ähnlichen Figuren hinausgehoben. Sie ist eine Meisterin in ihrem Fach, beherrscht mit einer erstaunlichen Personalkenntnis das gesamte in der Stadt vorhandene Material von wirklichen und gewesenen Jungfrauen, rühmt sich, Äbte und Bischöfe zu ihren Kunden zu haben, weifs jeder Person und jeder Sachlage gegenüber den richtigen Ton zu finden und ist nie um Auskunftsmittel verlegen, es hat sogar etwas in seiner Art Imponierendes, wie sie in ihren letzten Augenblicken dem rohen Gesindel entgegentritt, das ihr den Arbeitslohn schmälern will. Dabei treibt sie neben ihrem Haupthandwerk noch allerlei verwandte Geschäfte, wie die künstliche Wiederherstellung verlorener Jungfernschaften und die Anfertigung von allerlei Schönheitsmitteln, so dafs sie im stand ist, sich ohne grofse Kosten auch die Dienerinnen der Damen geneigt zu machen, gegen die sie ihre Angriffe richtet. Auch in Hexenkünsten ist sie bewandert; ehe sie ans Werk geht, beschwört sie Pluto mit Zuhilfenahme eines schauerlich-grotesken magischen Apparats. Am gröfsten ist sie aber doch in ihrer eigentlichen Berufsarbeit, wenn sie ihre Überredungs-

1) S. o. 1, 45.

künste spielen läfst; die Gelehrsamkeit, die sie dabei zur Schau trägt, kann sie sehr wohl im Verkehr mit ihrer weitverzweigten Kundschaft aufgeschnappt haben. So hören wir, dafs sie das bekannte Argument der Kupplerinnen von der sittlichen Pflicht des Mitleids mit Beispielen aus dem Physiologus unterstützt; wenn sie einer Dirne empfiehlt, sich noch einen zweiten Liebhaber zuzulegen, giebt sie allgemeine Betrachtungen über die tiefere Bedeutung der Zweizahl zum besten; als sie den Parmeno ermahnt, nicht mehr dem Spitzbuben Sempronio entgegenzuwirken, sondern mit ihm gemeinsame Sache zu machen, beruft sie sich auf das Wort des Evangeliums: „Selig sind die Friedfertigen." Auch in schwierigen Lagen weifs sie sich zu fassen; als Melibea beim ersten Verführungsversuch ihr heftig entgegentritt, sagt sie vor sich hin: „Troja stand noch fester und wurde doch erobert", und den ungeduldigen Calisto tröstet sie: „Du mufst mit dem jetzt Erreichten zufrieden sein; wenn die Fräuleins sich gleich ohne weiteres hingäben, dann wäre ja zwischen ihnen und den öffentlichen Dirnen kein Unterschied mehr." In den Liebesscenen herrscht eine seltsame Mischung des Zarten, Leidenschaftlichen und grob Sinnlichen; über das letzte nächtliche Zusammensein im Garten ist der ganze Zauber südlicher Poesie ausgebreitet. Calisto hört schon von weitem den Gesang der sehnsüchtig wartenden Melibea, als er dann zu ihr sagt, sie solle wieder singen, antwortet sie, das könne sie nur, wenn sie sich nach ihm sehne, nicht wenn er bei ihr sei.

Die Celestina ist das erste grofse Werk der satirisch-realistischen Richtung, die von nun an in der spanischen Litteratur neben der phantastisch-idealen Richtung hergeht. Beide haben auf das Drama eingewirkt und von der Celestina konnte schon wegen ihrer dialogischen Form eine solche Wirkung um so leichter ausgehen. Während der Einflufs Torres Naharros in der Lustspieldichtung sich im Versmafs, in der Anordnung des Stoffs und auch in einzelnen Effekten zeigt, wurde für den Inhalt und für die Charakteristik der Hauptpersonen die Celestina in erster Linie mafsgebend. Vor allen Dingen hat dies Vorbild mit dazu beigetragen, dafs in Spanien in den dramatischen Dichtungen aus der Sphäre des Alltagslebens die Liebe

sich mit gröfserer Leidenschaftlichkeit äufsert und einen stärkeren Herzensanteil der Hörer herausfordert, als das im italienischen Lustspiel der Fall ist. Es entstand nicht nur eine grofse Zahl von Buchdramen, die sich in ähnlichem Stil bewegen, sondern es wurde auch die Celestina selber in eine bühnenfähige Form gebracht und die dramatischen Dichter wurden nicht müde, alle diese Typen von Kupplerinnen, Dirnen, spitzbübischen Dienern und leidenschaftlichen Liebenden immer in etwas veränderten Kombinationen, wenn auch ohne sonderliche Erfindungsgabe vorzuführen.[1]

Zu dieser Gattung gehört z. B. der Clarindo von Antonio Diez, der ohne Jahreszahl — nach Gayangos Annahme um 1535 — gedruckt wurde. Hier treten zwei Liebhaber auf, ihre Angebeteten werden von den Vätern in ein Kloster gesteckt, doch wissen die Liebhaber mit Hilfe ihrer Diener eine Kupplerin zu gewinnen, die sich von jedem der Mädchen ein Haar verschafft und mit Hilfe dieser Haare durch Zauberkünste in ihnen eine wahnsinnige Liebe zu den Jünglingen erweckt. Zu Anfang giebt auch hier ein Schäfer einen burlesken Mischmasch zum besten, der als Prolog dienen soll. In der weitschweifigen Komödie Tesorina von Jaime de Huete (ohne Druckort und Jahreszahl)[2] fehlt die traditionelle Figur der Kupplerin, dafür sind aber zu Anfang die Scenen zwischen dem liebeskranken Tesorino und seinem Diener ganz im Stil der Celestina gehalten. Auch nachdem eine Fensterscene zu stande gekommen ist, verläuft alles in der traditionellen Weise, er leidenschaftlich, sie,

1) Die erste Dramatisierung der Celestinenfabel scheint eine Farsa de Calisto y Melibea von Ortiz y Stuñiga aus dem Jahre 1525, die Cañete anführt. Von den drei Dramen, die ohne Nennung des Verfassers 1521 in Valencia erschienen, ist das eine Tebaida, nach Moratins eigener Aussage ein Buchdrama, ebenso jedoch ohne Zweifel das andere, Serafina, das in einem Neudruck vorliegt. Das dritte, Hipolita, ist allerdings nicht, wie diese Buchdramen, in Prosa, sondern in Versen verfafst, doch ist es im übrigen, wie aus dem Argumento hervorgeht, ganz in demselben Ton gehalten und hat auch die charakteristische Eigentümlichkeit, dafs die pedantische Gelehrsamkeit selbst in die Rollen der Bedienten und Kuppler eingedrungen ist. Über die Einwirkung der Celestina auf die Dramen von Encina und Miranda s. o. S. 101, 146.

2) N° V des Münchener Sammelbandes, s. o. S. 129.

anfangs kühl abweisend, gesteht aber dann ihre Liebe ein und läfst sich von ihm entführen. Das eigentlich komische Element ist durch die schmutzigen Späfse zweier Hirten vertreten, aufserdem aber durch einen Bettelmönch, Fray Vegecio, der in seltsamer Weise durch einen Verkleidungsspafs nach italienischer Manier in die Handlung verflochten ist. Schon die erste Scene, in der er auftritt, lateinische Gebete sprechend und dazwischen seinen Diener auf spanisch schimpfend, ist von burlesker Wirkung. Dann weifs der fliehende Tesorino den Mönch zu bereden, dafs er mit ihm die Kleider tauscht, woraus sich natürlich wieder komische Verwickelungen ergeben und schliefslich findet er sich auch bereit, das flüchtige Liebespaar mit einer grotesken Traurede mit allerlei biblischen Citaten zusammenzugeben. Die tragische Schlufswendung der Celestina konnte Huete natürlich ebensowenig brauchen, wie die übrigen Komödiendichter dieses Stils; sie ziehen die Schlufswendung der mittelalterlichen Kuppel- und Verführungsgeschichten vor, wo die Eltern sich wohl oder übel in die vollzogene Thatsache fügen. Auf dem Titelblatt und in den lateinischen Distichen am Schlufs, die durch grobe Druckfehler fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt sind, wendet sich der Dichter unmittelbar an die Leser. Er bekennt, dafs er als Aragonese die Sprache nicht in ihrer vollen Reinheit handhabe und dafs er nicht die Höhe des Torres Naharro erreiche; wegen der verfänglichen Situationen seines Stücks beruft er sich mit Citierung von allerhand berühmten Beispielen auf den Satz: Pagina lasciva, vita probata.[1] Ein ähnliches Stück ist die 1550 gedruckte Tidea[2], deren Verfasser Francisco de las Natas sich auf dem Titelblatt als Geistlicher bekennt; auch hier ist die äufsere Form dem Naharro, die hauptsächlichsten Charaktere und Motive der Celestina entlehnt und zwar ohne jedes selbständige Talent. Ebenso wie Huete erlaubt auch dieser Dichter sich profane Verdrehungen von Bibelworten; die Kupplerin läfst er mit einem

1) Die Comedia Vidriana desselben Verfassers kenne ich nicht; sie behandelt die Liebesgeschichte eines Edelmanns und einer aragonesischen Dame; die Comedia Radiana von Agostin Ortiz ist nach Ticknor gleichfalls im Stil des Naharro gehalten.

2) N° IV des Münchener Sammelbandes.

Rosenkranz auftreten und von ihren Kunden aus dem geistlichen Stande reden. In beiden Fällen hat denn auch die Inquisition eingegriffen und sowohl die Tesorina als auch die Tidea 1559 auf den Index gesetzt. Wir können voraussetzen, dafs andere Stücke, deren Titel blofs durch den Index bekannt sind, sich in ähnlichen Bahnen bewegten. Schon der erste in päpstlichem Auftrag veröffentlichte Index enthält mehrere derartige Titel[1], und aufserdem mufsten Stücke wie die erwähnten ganz besonders von den generellen Verboten des portugiesischen und spanischen Indices von 1581 und 1583 betroffen werden, die sich gegen Komödien, Tragödien, Farsas und Autos wendeten, worin sakramentale Akte dargestellt und Geistliche verspottet wurden oder auf der Bühne auftraten.

Allerdings ist das Drama, das in der Verhöhnung des geistlichen Standes das Unglaublichste leistet, die Farsa del matrimonio (1542), wie der Titel besagt, „con licencia“ gedruckt.[2] Es wird da ein Hirt und seine Frau im Gespräch eingeführt, zunächst ergeht sich der Hirt in einem schönen und herzlichen Lob des ehelichen Standes, sodann erörtern beide die Frage, welches Geschlecht den Vorzug verdiene, wobei natürlich die üblichen Argumente nicht fehlen, einerseits, dafs Christus ein Mann, andrerseits, dafs Maria ein Weib gewesen sei. Der Fraile, der hinzutritt und dem die Streitfrage vorgelegt wird, äufsert sich zunächst in ganz erbaulichem Ton und giebt bei dieser Gelegenheit den Eheleuten den Rat, ihre Tochter Menga ins Kloster gehen zu lassen. Doch kaum sind die Eltern fortgegangen, um Menga herbeizuholen, so bekennt der Fraile im Gespräch mit seinem Burschen Martin, dafs er unlautere Absichten auf das Mädchen hat und es folgt eine Reihe von derben und obscönen und dabei nicht einmal witzigen Scenen, in denen der liebesbedürftige Mönch aufs ärgste verhöhnt und mifshandelt wird.

---

1) Z. B. die Farsa llamada Custodia 1541 und die Farsa de los Enamorados 1542; vgl. Moratin. Im übrigen vgl. Reusch, Der Index der verbotenen Bücher (1883) 1, 593.

2) Ein Neudruck bei Gallardo 1, 929 ff. (ca. 950 Verse). Der Disput zwischen Mann und Weib findet sich in ähnlicher Weise bereits in der zehnten Farce des Sanchez de Badajoz s. o. S. 126.

Einen originelleren Charakter trägt, wie sich erwarten läfst, die einzige erhaltene dramatische Dichtung des Cristobal de Castillejo (1490—1556), der als Bekämpfer der Invasion des italienischen Geschmacks eine so eigenartige Stellung unter den spanischen Dichtern dieser Zeit einnimmt. Seine Farsa de Constancia stammt wohl noch aus seinen Jugendjahren, ehe er als Sekretär Ferdinands I. nach Österreich übersiedelte, wo er sich so behaglich fühlte und bis an sein Lebensende verblieb. Es ist ein burleskes und liederliches Machwerk; die äufsere Form wie bei Torres Naharro, der Inhalt noch am ehesten an die grotesken französischen Farcen des späteren Mittelalters erinnernd. Nach einem lateinischen Prolog des Gottes Hymen sind wir in den zwei ersten Akten Zeugen des häuslichen Streits zweier Ehepaare, erst eine junge Frau und ein unappetitlicher alter Mann, der sich immer räuspert und spuckt und seine ehelichen Pflichten nicht erfüllt, dann eine alte Frau (die Titelheldin Constancia), deren junger Mann auf Abwegen wandelt und infolgedessen einen höchst belustigenden Redeschwall über sich ergehen lassen mufs.[1] Doch wird alles ins gleiche gebracht durch einen Weibertausch, zu dem ein Pfarrer und ein Mönch ihren Segen geben; der Mönch verbreitet sich mit Zustimmung des Pfarrers in einer burlesken Predigt über das Thema, dafs alles in der Welt der Liebe unterworfen sei.

Weniger Glück hatte Bartolomé Palau mit seinem Versuche, sich in der Komödie auf eigene Füfse zu stellen. Er,

---

1) Hier eine Probe des Stils und Versmafses:

Sodes vos un disoluto
con rapazas por ahi
y cuando venis a mi
faceis vos un santo puto
muy beato.
Luego me haceis barato
de consejos y sermones
por poner excusaciones
andaves con arrebato
excusero.
Conmigo sois palabrero
con las otras facendoso.

Inhaltsangabe und Abdruck mehrerer Scenen bei Cañete, Teatro S. 239 ff.

der später fromme Dramen aus der heiligen Geschichte dichtete, hatte als Student in Salamanca — wie es scheint, noch vor 1526 — den Einfall, das dortige Studentenleben in einer fünfaktigen Komödie vorzuführen, die, wie aus dem Introito hervorgeht, zur Aufführung in den dortigen Universitätskreisen bestimmt war.[1] Als Kulturbild ist das Stück von Interesse. Der Held ist ein Student, der sich als vornehmer Kavalier ausgiebt und um Salmantina, die Tochter eines Edelmanns wirbt, allerdings nur, um sich mit ihrem Geld aus dem Staube zu machen. Das wäre ein Grundgedanke, aus dem sich etwas machen liefse, aber die Charakteristik ist farblos und dürftig, die komische Wirkung sucht der Verfasser in episodischen Scenen, wo uns die wohlbekannten Gestalten des Bobo, des Hirten, der kupplerischen Kammerjungfer und noch einige andere mit wenig Witz und viel Behagen vorgeführt werden. Am besten ist vielleicht eine Scene im vierten Akt, wo der Vater seine heiratslustige Tochter ermahnt, in seiner Abwesenheit ein zurückgezogenes Leben zu führen.

Verwandt mit diesen Lustspielen sind die realistischen Eklogen, in denen die Motive stets von neuem wiederholt werden, die uns schon bei Encina und Lucas Fernandez begegnet sind. Im Mittelpunkt der Handlung stehen meist ein Herr und eine Dame, die durch ihre Liebesschicksale in eine ländliche Gegend verschlagen sind; sie bewegen sich dort zwischen Schäfern, Eremiten, Bauern und anderen grotesk gezeichneten Figuren, deren zudringliche Liebeswerbungen die Dame über sich ergehen lassen mufs. Aber schliefslich pflegt sich alles zum Guten zu wenden und in ein Villancico auszulaufen. Mitunter greifen auch übernatürliche Wesen ein. Ohne Zweifel konnten die Dichter immer wieder darauf rechnen, mit einem solchen bunten Allerlei den Beifall der Hörer zu erlangen. In der Münchener Sammlung sind allein drei derartige Stücke überliefert (N° VI, VIII,

---

1) Der Münchener Sammelband enthält eine Ausgabe von 1552, neu herausgegeben von Morel-Fatio in dem Bulletin hispanique 1900. Dafs Palau vor 1526 in Salamanca studierte, schliefst Fernandez Guerra in der Einleitung zu dem S. 149 erwähnten Buche daraus, dafs sein Name in den erst seit 1526 erhaltenen Universitätsmatrikeln nicht vorkommt. Als Student bezeichnet er sich selber auf dem Titel.

XIII). In der Ekloge von Juan de Paris ergeht sich der Liebhaber Estacio gleich zu Anfang in herzbrechenden Klagen, die, wie gewöhnlich in diesen Stücken, mit mythologischen Anspielungen reichlich ausgeziert sind, dann begiebt er sich zu einem Eremiten, dessen Genosse er werden will; als aber sein angebetetes Fräulein zu ihm in die Einsamkeit kommt, ändert er natürlich seinen Vorsatz und der Eremit giebt die beiden zusammen. Als Nebenperson erscheint hier aufser dem Hirten auch noch der leibhaftige Teufel, der alle Kraft anstrengt, um den edeln Jüngling wieder zur weltlichen Liebe zurückzuführen. In der Comedia Florisea von Francisco de Avendaño erscheint ein Jüngling Floriseo, der sich aus Liebe umbringen will, sodann das Fräulein Blancaflor, das ihm nacheilt, von dem zudringlichen Schäfer Salaver begleitet; zum Schlufs kommt Fortuna mit ihrem Rad und löst alle Schwierigkeiten durch die Erklärung, den Liebenden tausend Dukaten geben zu wollen. Das alles und noch einiges andre wird in langen und langweiligen Gesprächen (ca. 1200 Zeilen) vorgeführt; die abenteuerliche Gestalt der Fortuna wird von den Hirten ebenso angestaunt wie der Teufel im vorerwähnten Drama. In dem dritten Spiel, das als „Ecloga pastoril“ bezeichnet ist, tritt ein Zauberer auf und giebt dem Hirten allerlei groteske Mittel an, durch die er sich die Gegenliebe des spröden Edelfräuleins verschaffen könne. In Neguerelas „Farsa llamada Ardamisa“, die vor kurzem ans Licht gezogen wurde[1], ist es eine ganz besonders bunt zusammengewürfelte Gesellschaft, die in der ländlichen Einsamkeit zusammentrifft. Ein Hirt, ein Rufian, ein Portugiese und ein scheinheiliger Mönch vereinigen sich, um sich der Dame Ardamisa zu bemächtigen, die ihren Geliebten Galirano sucht. Wie aus einer Bühnenanweisung hervorzugehen scheint, wurde der Kampf Galiranos gegen alle diese Gesellen durch einen Schwerttanz ausgedrückt. Die verschiedenartigen Gestalten sind gar nicht übel gezeichnet; der Charakter des Portugiesen entfaltet sich in einer Scene mit einer Zigeunerin, die ihm aus der Hand weissagt und wie gewöhnlich ihre Stammesgenossen in diesen Stücken durch das Ceceo charakterisiert ist[2]; natürlich

1) Herausgegeben von Rouanet in der Bibliotheca hispanica IV. (1900).
2) S. o. S. 135.

prophezeit sie ihm nach der üblichen spaſshaften Manier lauter selbstverständliche Dinge: „So lange du lebst, wirst du nicht sterben“ und dergleichen mehr. Als Hauptperson erscheint der Mönch in einer „Ecloga nueva“ der Münchener Sammlung (N° IX); er erweist sich dort einer Hirtin gegenüber sehr zudringlich, sie weist ihn ab, nimmt ihn aber im übrigen nicht tragisch, ebensowenig thut dies der Dichter, der den fröhlichen Kumpan noch in einer ganzen Reihe von weiteren burlesken Situationen vorführt. Das vorherrschende Versmaſs in diesen Eklogen sind die Quintillas.[1]

Daneben besitzen wir auch ein Liebesdrama mit tragischem Ausgang. Es führt den charakteristischen Titel „Farça a manera de tragedia“ (gedruckt ohne Verfassernamen 1537) und erinnert an die unbeholfenen italienischen Tragödien aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.[2] Liria, die Gemahlin des Gazardos hat ein Liebesverhältnis mit Torcado; Lirias Bruder, der Kleriker Carlino, verrät dem Gatten das Geheimnis, und auf seine Veranstaltung wird dem Torcado ein gefälschter Brief gebracht, in welchem angeblich Liria ihm erklärt, sie liebe ihn nicht mehr und habe ihrem Manne alles gestanden; er solle fliehen. Torcado aber tötet sich selbst und schreibt noch in den letzten Augenblicken mit seinem Blut einen Brief, in dem er die Treulose verwünscht. Liria findet Leiche und Brief und tötet sich gleich-

---

1) Meist mit einer kürzeren Zeile. So sagt der Rufian in Neguerelas Farsa:

> O mi espada
> si lengua te fuese dada,
> como darias fama eterna
> de la gran honra ganada
> del brazo que te govierna.

Daneben finden sich in dieser Farsa auch Coplas de arte mayor, die Ecloga des Juan de Paris besteht ganz aus solchen; in dem zuletzt erwähnten Spiel vom Bettelmönch ist jedesmal die Quintilla mit einer Redondilla zu einer neunzeiligen Strophe verbunden. Die meisten Drucke sind ohne Ort und Jahr; von der Florisea giebt es einen von 1553, von der Ekloge von Juan de Paris einen von 1536 und einen von 1551.

2) S. o. 2, 216. Der Inhalt der verschollenen Farsa ergiebt sich aus einem Brief des Vicente Salvá, abgedr. bei Gallardo N° 636. Die dort mitgeteilten Proben in Quintillas. Über die Lucrecia des Juan Pastor vgl. Barrera s. v.

falls. Zum Schlufs Wegtragung der Leichen und ein Villancico. In ähnlichem Stil ist, wie es scheint, Juan Pastors Farsa de Lucrecia gehalten, worin u. a. ein Neger als Diener des Sextus und ein Bobo als Diener der Lucrecia auftreten.

* * *

Der übermächtige Einflufs der italienischen Kultur, der in ganz Europa hervortrat, begann um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Spanien sich auch auf dem Gebiete des Dramas geltend zu machen, nachdem er andere Gebiete der Kunstpoesie, vor allem das lyrische, bereits erobert hatte.[1] Doch trat im spanischen Drama, ähnlich wie im englischen, schon zur Zeit der unvollkommenen Anfänge der nationale Zug so stark hervor, dafs die italienischen Vorbilder trotz ihrer höheren Kunstvollendung keine bleibende Wirkung ausübten. Das allegorische Festspiel nach italienischer Art ist nur sehr spärlich vertreten[2] und im pastoralen Drama wurde im wesentlichen der Stil beibehalten, den wir schon bei Juan del Encina ausgebildet fanden; Garcilaso († 1536), der Hauptvertreter der italienischen Richtung in der spanischen Poesie, versuchte sich zwar auch in Eklogen im farblosen Idealstil, doch hat diese Richtung, wie es scheint, nicht aufs Theater hinübergewirkt.[3] Allerdings fehlt

1) Sanchez Arjona, S. 43, citiert eine in Sevilla 1538 eingereichte Eingabe eines „Mutio, italiano de la comedia", der im Namen von „los italianos que sacaron los dos carros en la fiesta del Corpus Christi" um baldige Zahlung der rückständigen Vergütung bittet, „a fin que se puedan ir a sus viajes". Die Richtigkeit des Datums vorausgesetzt, ist dies ein völlig vereinzelter Fall eines Wanderzugs italienischer Schauspieler in Spanien in einer Zeit, in der sonst von derartigen Wanderungen nichts bekannt ist. Vielleicht hat sich auch der Anteil der Italiener an der Prozession mehr auf die künstlerische Ausschmückung als auf schauspielerische Leistungen bezogen, ähnlich wie dies wohl bei dem Italiener André in Paris (s. o. S. 68) der Fall war.

2) Hierher gehört vermutlich das Festspiel „El Parnaso regocijado", das Philipp II. zu Ehren seiner jungen Gemahlin Elisabeth von Valois con musicas maravillosas aufführen liefs; vgl. Pellicer 1, 74 f.

3) Die Comedia de Preteo y Tibaldo llamada disputa y remedio de amor, en la qual se tratan subtiles sentencias, por quatro pastores ... y dos pastoras ... Compuesta por el Comendador Peraluares de Ayllon (Toledo 1553), die mir blofs durch die Anführung bei Gallardo 4, 1269 bekannt ist.

es nicht an vereinzelten Übersetzungen römischer Komödien; so hat Francisco de Villalobos, der Leibarzt Ferdinands des Katholischen, den Amphitruo in Prosa übertragen (gedr. 1515) und diese Lieblingskomödie der Renaissance fand auch noch einen zweiten Prosaübersetzer in Perez de Oliva, der uns schon als Bearbeiter von zwei griechischen Tragödien bekannt ist.[1] Er hebt in der Widmung hauptsächlich den patriotischen Zweck hervor, die Ausdrucksfähigkeit der kastilischen Sprache zu zeigen; in die Handlung selber hat er langweilige Digressionen über die Staatskunst und über den heidnischen Götterglauben eingefügt. Für die Bühne waren wohl beide Übersetzungen nicht bestimmt, ebensowenig wie die Übersetzungen des Miles gloriosus und der Menächmen, die ein Spanier in Flandern anfertigte, um sich während seines dortigen Aufenthalts die Langeweile zu vertreiben.[2] Auf das spanische Theater wurde Plautus, wie es scheint, erst durch Timonedas Bearbeitung der Menächmen gebracht (s. u.). Eine Terenzübersetzung wurde erst 1577 veröffentlicht; der Übersetzer, Simon Abril, tadelt es an den bisherigen spanischen Komödien, dafs sie nur zur Erregung des Lachens und nicht zur sittlichen Besserung dienten, wie dies bei Terenz und Menander der Fall sei; doch hat auch seine Arbeit, wie es scheint, nicht auf das eigentliche Bühnenwesen eingewirkt.

Auch davon ist nichts bekannt, dafs ein spanischer Humanist sich in seiner Muttersprache mit einem selbständigen Versuch im plautinischen oder terenzianischen Stil hervorgewagt hätte. Allerdings erwähnt Juan de la Cueva in seinem Ejemplar poetico (1605) eine Gruppe von Sevillaner Dichtern aus der

---

könnte allerdings ihrem Titel nach hierher gehören, ebenso eine Ekloge, die ebenda, 1, 187, erwähnt wird. Das Coloquio pastoril von Antonio de Torquemada (Gallardo 4, 747; Expl. im Brit. Museum) hat keinen eigentlich dramatischen Charakter.

1) S. o. 2, 474. Eine neue Ausgabe veranstaltete Reinhardstöttner, München 1886.

2) Gedr. Antwerpen 1555, Expl. in der Ambrosiana. Der Übersetzer bemerkt, dafs der Sekretär des Königs Gonzalo Perez ihn durch sein Lob der Amphitruo-Übersetzung des Oliva zu dieser Arbeit angeregt habe. Die Amphitruo-Übersetzung Toledo 1554 beruht auf Villalobos und Oliva; vgl. Gayangos s. a.

Zeit um 1550, unter andern den gelehrten Juan de Malara, sowie den Gutierre de Cetina, einen Lyriker im italienischen Stil, die in ihren Komödien sich an die strengen Regeln des Altertums gehalten hätten.[1] Doch sind diese Komödien bis auf die letzte Spur verloren; wir erfahren blofs durch eine gelegentliche Bemerkung des Juan de Malara in seiner Filosofia vulgar (1568), dafs er zwanzig Jahre vorher als Student in Salamanca eine Komödie Locusta in lateinischer und spanischer Sprache aufführen liefs. Juan de la Cueva erteilt ihm den Ehrentitel eines andalusischen Menander; indes mufs es zweifelhaft erscheinen, ob Malara sich unmittelbar an die Vorbilder des Altertums hielt oder nicht vielleicht auch von den Italienern beeinflufst wurde, deren neue Komödien man an den spanischen Universitäten kannte und schätzte. Die Komödie trägt als Titel den Namen der berüchtigten Helfershelferin des Kaisers Nero; danach kann man vermuten, dafs die Hauptperson eine Kupplerin war, die über geheime Künste verfügte und für deren Charakterschilderung der Dichter wahrscheinlich die Gestalt der Celestina benutzte. Dafs Malara jedenfalls die Alten nicht im Sinne einer abergläubischen Pedanterie nachahmte, scheint aus Juan de la Cuevas Urteil über seine gleichfalls verschollenen Tragödien hervorzugehen, in denen er sich zu Gunsten des

---

1) Im Parnaso español ed. Sedano (Madrid 1774) 8, 59ff.:

> Ya fueran a estas leyes obedientes
> los Sevillanos comicos, Guevara,
> Gutierre de Cetina, Cozar, Fuentes,
> el ingenioso Ortiz, aquella rara
> musa de nuestro astrifero Megia
> y del Menandro Betico Malara,
> otros muchos que en esta estrecha via
> obedeciendo el uso antiguo fueron
> en dar luz a la comica poesia.

Die Stelle aus Malaras Filosofia vulgar ist bei Moratin mitgeteilt; über die Zeit von Malaras Aufenthalt in Salamanca vgl. Gallardo 4, 1359f. Ebenda Mitteilungen Rodrigo Caros, der die erste Komödie Malaras noch gelesen hat; sie sei ganz versifiziert gewesen und jede Person hätte als Personifikation einer Tugend oder eines Lasters betrachtet werden können. Über Malara vgl. auch Sanchez Arjona S. 201ff.; über italienische Komödien an spanischen Universitäten s. o. 2, 80.

spanischen Nationalgeschmacks von den Regeln der Alten entfernt habe.[1]

Das älteste bekannte Beispiel der Aufführung einer italienischen Komödie in Spanien datiert aus dem Jahr 1548[2]; damals spielte man zur Feier der Vermählung Maximilians von Österreich mit Karls V. Tochter in Valladolid eine Komödie Ariosts „mit dem theatralischen Apparat und der Scenerie, wie sie die Römer anzuwenden pflegten". Es ist dies zugleich der erste bekannte Fall, dafs man in Spanien die Bühneneinrichtung der Renaissance anwandte, und der Berichterstatter hat diesen neuen Anblick so sehr als die Hauptsache betrachtet, dafs er nicht einmal erwähnt, welches Stück des Ariost aufgeführt wurde. Zu Ende des gleichen Jahres hatte der Thronfolger Philipp Gelegenheit, in Mailand italienische Komödienaufführungen mit dem raffiniertesten Ausstattungsluxus zu bewundern, und nachdem er den spanischen Thron bestiegen hatte, soll einer späteren Nachricht zufolge an seinem Hofe Antonio Vignali, Mitglied der Akademie der Intronati, italienische Komödienaufführungen veranstaltet haben.[3] Doch hören wir in der folgenden Zeit in Spanien weder von grofsen Herren, noch von reichen Korporationen, die solche glänzende Aufführungen ver-

---

1) El Maestro Malara fu loado
Porque en alguna cosa alteró el uso
Antiguo con el nuestro conformado.

In diesem Zusammenhang ist auch eine (kastilische oder katalanische?) Komödie Gastrina von Jaime Romaniá zu erwähnen, die als „miserable parodia de Terencio" bezeichnet wird; sie wurde 1562 in Palma auf Majorca vor einer grofsen Volksmenge aufgeführt. Vgl. Quadrado in der Zeitschrift La Palma 1840—41 S. 232, Milá y Fontanals, Obras 6, 244.

2) Vgl. Moratin s. a.

3) S. o. 2, 297 und die Intronati-Festrede von Scipione Bargagli (Commedie degli Accademici Intronati II, 494): „Arsiccio intronato (d. i. Vignali), con onore stato conosciuto infino della remotissima Spagna, mentre in buonissimo grado vi servì Filippo il Secondo là regnante, a diletto di cui fece alla guisa Italiana ivi non conosciuta rappresentare dal regal tesoro illustrate più e chiarissime commedie, dalla ricca e piacevolissima vena del suo felice e tanto universale ingenio scaturite." Danach müfsten diese Aufführungen zwischen 1556 (Thronbesteigung Philipps) und 1559 (Tod Vignalis) fallen; als „regnante" könnte Philipp allerdings auch schon von 1543 an bezeichnet werden.

anstaltet hätten. Die Berufsschauspieler konnten sich darauf natürlich nicht einlassen, aber sie fanden, ebenso wie schon früher Torres Naharro, in den italienischen Komödien manches Brauchbare für ihre Zwecke, auch mufste es für sie verlockend sein, die bequeme Form des Prosadialogs nachzuahmen, der in Spanien allerdings nicht durch die Bühne, wohl aber durch die Buchdramen im Stil der Celestina eine reiche Ausbildung erlangt hatte.

Am deutlichsten lassen sich diese Einwirkungen bei Lope de Rueda feststellen, der nach Cervantes Bericht ein Handwerker aus Sevilla war (geb. ca. 1520), doch machte er offenbar im Lauf der Zeit die Schauspielkunst zu seinem eigentlichen Lebensberuf. 1554 trat er als Darsteller von Entremeses auf, als Philipp II. als Gast beim Conde de Benavente, D. Antonio Alonso Pimentel verweilte. Dann ist sein Aufenthalt in Segovia 1558 und in Sevilla 1559 urkundlich nachgewiesen; er wurde an beiden Orten zur Veranstaltung geistlicher Spiele herangezogen. 1561 spielte er in Toledo und Madrid, damals sah ihn vermutlich der vierzehnjährige Cervantes; 1567 war er jedenfalls nicht mehr am Leben[1], doch wird er noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts als einer der Hauptbegründer und Förderer des spanischen Dramas erwähnt.

Von den vier erhaltenen Lustspielen Lope de Ruedas sind zwei, die Engaños und die Medora in ziemlich engem Anschlufs an die italienischen Originale, nämlich Piccolominis Inganni und Giancarlis Zingana bearbeitet[2], nur dafs unser erfahrener Berufsschauspieler den Inhalt erheblich zusammenzieht. In den Engaños läfst er die herkömmliche Figur der Negerin als Magd

1) Zu den urkundlich überlieferten Daten zu seinem Leben vgl. Cotarelo in der Revista de Archivos etc. 2, 165 ff. Im Paso V des Registro wird auf das Jahr 1546, im Paso IV auf die Schlacht bei St. Quentin (1557) Bezug genommen. 1567 veröffentlichte Timoneda eine Ausgabe seiner nachgelassenen Werke. Timoneda sagt, er habe „algunas cosas non licitas y mal sonantes“ auch aus kirchlichen Rücksichten weggelassen, ein Theolog habe das Manuskript vor dem Druck gelesen. Eine neue Ausgabe von Fuensanta del Valle erschien in der Coleccion de libros españoles raros ó curiosos Bd. 23 u. 24, Madrid 1895.

2) Vgl. hierzu die Nachweise Stiefels in der Zeitschrift für romanische Philologie 15, 187 ff., 321 ff.

auftreten, den Schauplatz sowie die Einteilung in Akte und Scenen hat er nach dem Original beibehalten; in der Medora ist die Handlung in sechs Teile (escenas) zerlegt. Auch bei Lope de Ruedas Komödie Armelina, die in Cartagena spielt, zeigt sich Abhängigkeit von italienischen Vorbildern. Die Handlung — auch hier in sechs escenas eingeteilt — dreht sich um zwei Kinder, ein Mädchen und einen Knaben, deren jedes seinem richtigen Vater geraubt worden war und nach allerlei Zwischenfällen unter die Obhut des andern Vaters geraten ist; dies klärt sich im Stücke auf und natürlich erfolgt dann auch die Vermählung der jungen Leute. Eine solche Begebenheit kommt auch in Raineris Altilia vor, doch wird bei Lope de Rueda die Handlung dadurch noch verwickelter, dafs der Pflegevater des jungen Mädchens Armelina ihrer Verbindung mit dem geliebten Manne Hindernisse in den Weg legt und sie mit einem Schuster verheiraten will, ganz ebenso wie der Pflegevater des Findelkindes Ermellina in Cecchis Servigiale.[1] Doch wird in dem spanischen Drama die Schlufswendung in völlig neuer Weise herbeigeführt, Armelina will sich ins Meer stürzen, um der aufgezwungenen Vermählung zu entgehen, da tritt ihr Neptun entgegen und spricht ihr Trost zu. Er nimmt sie in Schutz, und als die Verwirrung aufs höchste gestiegen ist, erscheint er mit ihr auf der Scene und klärt alles auf. Auch sonst greift noch die jenseitige Welt in die Handlung ein; der wirkliche Vater Armelinas befragt einen maurischen Negromanten um das Schicksal seiner Tochter, der Negromant beschwört die „höllische Furie“ Medea und diese eröffnet ihm, dafs Armelina sich in Cartagena befindet. Solche phantastisch-romantische Zuthaten finden sich in Italien blofs in den pastoralen Dramen im Stil der Rozzi; es ist sehr charakteristisch, dafs sie in Spanien auch in das klassizistische Lustspiel eindringen.

Wenn für alle diese Komödien italienische Vorbilder nachweisbar sind, so müssen wir geneigt sein, ein solches auch bei der Komödie Eufemia zu vermuten. Hier liegt ein weitverbreitetes Novellenmotiv zu Grunde, das vor allem durch die

1) Vgl. Stiefel S. 339.

Behandlung in Boccaccios Decamerone und in Shakespeares Cymbeline bekannt ist. Allerdings handelt es sich hier um eine romantische Begebenheit, wie sie in der früheren Zeit des italienischen Renaissancelustspiels nicht gerade häufig dargestellt wurden, auch kann sie zu voller Wirksamkeit nur entfaltet werden, wenn die Handlung an zwei verschiedenen Orten spielt. Bei Lope de Rueda wird uns vorgeführt, wie der junge Leonardo seine Heimat Calabrien und seine Schwester Eufemia verläfst, um bei dem vornehmen Herrn Valiano in Dienste zu treten, er erwirbt sich dessen Gunst und durch seine Erzählungen von der schönen und sittsamen Schwester erregt er in Valiano den Wunsch, sich mit ihr zu vermählen. Ein anderer Diener, der neidische Paulo, will Leonardo stürzen, er sagt seinem Herrn, er habe die Gunst Eufemias genossen und zeigt als Beweis ein Haar, das er aus ihrem Muttermal ausgerissen habe. Valiano, aufs äufserste empört, will nun Leonardo dafür hinrichten lassen, dafs er ihn beinahe verleitet habe, sich mit Eufemia zu vermählen. Eufemia erfährt nun, in welcher Gefahr ihr Bruder schwebt, sie eilt mit ihrer Dienerin in die Stadt, wo die Hinrichtung vollzogen werden soll, und da sie den Herrn Valiano mit dem Verläumder Paulo herannahen sieht, stellt sie sich in den Weg, verlangt Gerechtigkeit und erklärt, Paulo habe ihr die Ehre geraubt. Nun schwört der erstaunte Paulo feierlich, sie niemals gesehen zu haben. Da entdeckt Eufemia, wer sie sei, die Dienerin gesteht, sie habe Paulo auf dessen Bitten ein Haar aus dem Muttermal verschafft, der entlarvte Paulo wird anstatt Leonardos zur Hinrichtung geführt und sein Herr vermählt sich mit Eufemia. Lope de Rueda hat den Stoff in acht lose zusammenhängende Scenen eingeteilt, zu Beginn ein Introito, der, ähnlich wie dies in den italienischen Prologen öfters geschieht, den Anfang der Handlung erzählt und das Weitere nur flüchtig andeutet. Die grofse Scene der Entlarvung Paulos zeigt eine sehr geschickte Steigerung des Effekts; falls sie Lope de Ruedas geistiges Eigentum ist, macht sie ihm alle Ehre.

Am glänzendsten entfaltet er sich jedoch in den kleinen aus dem Leben gegriffenen komischen Scenen, deren jede für sich ein Ganzes bildet und die der Herausgeber als Pasos bezeichnet. Sie gehen gleich in medias res und werden ohne

eine richtige Schlufswendung rasch abgebrochen, fast wie Clownscenen im Cirkus; sie konnten abgesondert dargestellt oder auch in ein umfangreicheres Drama eingeschoben werden und sind in der einen wie in der andern Form überliefert; am Schlufs der Ausgabe der Komödien giebt Timoneda ein Verzeichnis der Pasos, die man herausnehmen und bei der Aufführung anderer Komödien verwenden könne.[1] So findet sich in der Eufemia eine episodische Scene, wie der Lakai Vallejo, ein Lump und Bramarbas, vor dem kleinen Pagen Grimaldo schmählich zu Kreuz kriecht[2], eine andere, wie ein Lakai einer Maurin den Hof macht, die in der üblichen Weise das Spanische radebricht. In engerm Zusammenhang mit der Handlung steht eine höchst anmutige Scene, wo eine Zigeunerin der Eufemia ihre Zukunft wahrsagt und durch ihre magische Kunst auch die Dienerin zu dem Geständnis zwingt, sie habe ein Täubchen verspeist und vorgegeben, die Katze habe es gefressen. Auch in den Pasos, die einzeln überliefert sind, spielen die Gauner mit ihren Prahlereien und die Dienerschaft mit ihren Unterschlagungen eine grofse Rolle. Öfters verwendet Lope de Rueda die Kontrastfiguren des schlauen Bedienten und seines tölpischen Kollegen (Simple), ein Gegensatz, der aus der römischen Komödie in die italienische übernommen wurde und besonders in der Commedia dell' arte seine weitere Ausbildung fand. So z. B. gleich der erste Paso: Der verschmitzte Page Luquitas und sein einfältiger Genosse Alameda haben sich von den unterschlagenen Einkaufsgroschen ein feines Frühstück geleistet, Luquitas instruiert den Alameda, wie er sich herausreden solle, doch dieser stellt sich sehr dumm dabei an; sehr hübsch ist sein konfuses Gerede, wie sein Herr Calcedo kommt und er diesem trotz der Einflüsterungen des Luquitas die Wahrheit

1) Bereits Ticknor hat auf Grund dieser Stelle mit Recht bemerkt, man könne Paso mit „passage“ übersetzen. Timoneda veröffentlichte sieben Pasos Lope de Ruedas und sodann u. d. T. „Registro“ etc. sechs weitere Pasos, die drei letzten mit Lopes Namen bezeichnet, die drei ersten anonym.

2) Genau dieselbe Situation liegt auch einem einzeln überlieferten Paso zu Grunde, und ebenso einem Entremes, das nach Lopez Pincano, S. 390, am Hof eines spanischen Granden aufgeführt wurde, wobei ein unfreiwillig komischer Zwischenfall der derbsten Art die Wirkung erhöhte.

verrät. Ein andres Mal (6) läfst sich der einfältige Diener von einem Spitzbuben das Geld abschwindeln, das er dem Hausbesitzer als Mietzins überbringen soll; wieder ein andres Mal (Registro 6) hat der Herr seine Diener in dem falschen Verdacht, ihm Honigkuchen gestohlen zu haben, er prügelt sie alle vier der Reihe nach durch, es entsteht ein heilloser Wirrwarr und schliefslich entdeckt er, dafs er den Kuchen eingeschlossen hat. Aus der Spitzbubenwelt begegnen uns die mannigfaltigsten Figuren, manchmal sind ihre Streiche von Erfolg gekrönt, wie z. B. wenn sie einen Bauern in ihre Mitte nehmen, ihm von den kulinarischen Herrlichkeiten des Schlaraffenlands erzählen und dabei seinen Mundvorrat stehlen (5), ein andres Mal aber (Registro 4) entdeckt der Alguazil einen Spitzbuben rechtzeitig an den abgeschnittenen Ohren und läfst sich dadurch nicht irre machen, dafs der Ertappte vorgiebt, die Ohren seien ihm in der Schlacht bei St. Quentin abgehauen worden. In eine andere Welt führt uns der Paso von dem Licenciaten (4), der in dem unordentlichen Wirrwarr seines ärmlichen Gelehrtenheims durch den plötzlichen Besuch eines Freundes gestört wird und nicht weifs, wie er ihn bewirten soll.[1] Nur zweimal wird uns in den Pasos eine eigentliche schwankartige Handlung vorgeführt. Das eine Mal (3) die Geschichte eines Weibes, das, um mit dem Liebhaber ungestört zusammen zu sein, den einfältigen Ehemann mit den unglaublichsten Kunstgriffen aus dem Wege schafft; so redet sie ihm einmal ein, sie habe ein Magenleiden und da sie mit ihm nur ein Leib sei, so solle er das Purgiermittel nehmen — das andre Mal ist es eine häusliche Zankscene: der Mann hat einen jungen Ölbaum gesetzt und streitet mit seiner Frau, zu welchem Preise er die Oliven verkaufen solle, wenn der Baum einmal in sieben Jahren Früchte trage.

Das alles sind natürlich gangbare Motive aus der Schwanklitteratur, aber auch in den übrigen Scenen lassen sich manche Reminiscenzen nachweisen. Lope de Rueda steht offenbar unter dem Einflufs der drastischen Schauspielmanier, die sich nach Ruzzantes Vorgang im venezianischen Gebiet ausgebildet hatte

1) Nach einer plausibeln Vermutung Morel-Fatios in seiner Ausgabe von Palaus Salmantina (s. o. S. 161) soll in der Rolle des Licenciaten eine Anspielung auf Palau enthalten sein.

und aus der dann die Commedia dell' arte hervorging. Für Zank- und Prügelscenen zeigt er eine grofse Vorliebe, auch andere Effekte — wie z. B. wenn der dumme Ehemann im dritten Paso von einem Gespräch mit seiner Frau erzählt, unter fortwährender Wiederholung von: „darauf sagte sie — darauf sagte ich“ — sind uns schon bei Ruzzante begegnet (s. o. 2, 345). Vor allem zeigt der lustige Bediente in der Eufemia manche Züge des Harlekin. Wenn er in der ersten Scene sich rühmt, sein Vater sei Justizbeamter gewesen und dann gestehen mufs, dafs er Henker war, so sind das Prahlereien der lustigen Person, wie sie in der Commedia dell' arte sehr häufig vorkommen; wenn er der Eufemia einen Brief überbringt mit der Nachricht, dafs ihr Bruder hingerichtet werden soll, so treibt er in der tragischen Situation allerlei Lazzi, bis er den Brief glücklich hervorgezogen hat.

Und doch ist das Originelle weit bedeutender als das Entlehnte; überall, besonders in den Pasos, zeigt sich scharfe Beobachtung von Land und Leuten, die den Dichter umgeben. Vor allem aber ist der Prosadialog meisterlich gehandhabt. Er war allerdings schon in der Celestina reich an charakteristischen und gut beobachteten Zügen, aber dem Charakter des Buchdramas entsprechend nicht eigentlich theatralisch, und es kam dem Verfasser nicht darauf an, seine Personen auch manchmal in Betrachtungen sich ergehen zu lassen, die, streng genommen, zum Charakter ihrer Rolle nicht passen. Lope de Rueda dagegen ist im Dialog von einer wunderbaren Beweglichkeit, namentlich in den raschen, Schlag auf Schlag folgenden Wechselreden; da strömen ihm auch lustige Einfälle zu und namentlich die zwei Menschenklassen, die uns in seinen Pasos immer wieder begegnen, die Einfaltspinsel und die geriebenen Spitzbuben, geben uns in ihrer ganzen Art sich auszudrücken sogleich eine vortreffliche Selbstcharakteristik. Wir fühlen dadurch mitunter ein Mifsverhältnis zwischen dem meisterhaften Gesprächston und dem kindisch unbedeutenden Inhalt. Leider ist dieser meisterlich ausgebildete komische Prosadialog in der weiteren Entwicklung des spanischen Theaters nur wenig verwertet worden. Im romantischen Drama der Engländer wurde es zur stehenden Gewohnheit, in den Clownscenen den Vers

durch die Prosa zu unterbrechen; in dem Kunststil, der durch die grofsen Meister der spanischen Komödie festgesetzt wurde, war die Prosa ausgeschlossen; doch auch bei Dichtern von so reicher komischer Kraft wie Lope de Vega haben wir öfters die Empfindung, dafs ihre lustigen Personen sich in der Prosa leichter und freier würden entfaltet haben.

Die Motive der Hirtendichtung, die sich in dieser Frühzeit des spanischen Dramas überall bemerkbar machen, sind auch bei Lope de Rueda vertreten. Aufser seinen vier Comedias dichtete er auch zwei Coloquios pastoriles, deren eines, Camila, im wesentlichen dieselbe Handlung wie die Armelina enthält, nur dafs der Liebhaber hier ein Hirte ist und die glückliche Lösung nicht durch Neptun, sondern durch Fortuna in eigener Person herbeigeführt wird. Der verschmähte Liebhaber ist hier ein Barbier Alonso, und Lope de Rueda gefällt sich in der Ausmalung von dessen komischer Verzweiflung, als am Hochzeitstag die Braut nicht da ist und er sich vergeblich für den Tag die feinen Kleider geliehen hat. Auch im anderen Coloquio Timbrea sind italienische Lustspielmotive in die Hirtensphäre übertragen; die Episode von einem spitzbübischen Diener, der einen Kuchen unterschlagen hat, ist einer der lustigsten Pasos in Lope de Ruedas Werken.

In anderen Stücken, die zum gröfsten Teil verloren gegangen sind, bewegte sich Lope de Rueda in den gangbaren spanischen Formen. Von einem gereimten Hirtenspiel (Coloquio llamado las prendas de amor) hat Cervantes in seinen Baños de Argel ein kurzes Bruchstück in anmutig fliefsenden Quintillas überliefert; vollständig erhalten ist nur eine kleine Scene wo zwei Hirten, Nebenbuhler in der Liebe, miteinander streiten, welcher der Meistbegünstigte sei, der eine hatte von der Angebeteten einen Fingerring, der andere einen Ohrring erhalten. Ein anderes von diesen herkömmlichen spitzfindigen Motiven der Liebespoesie behandelte er in einem Schäferspiel, das Baltasar Gracian, der Meister in der Theorie des Estilo culto, in seinem Lehrbuch mit glänzendem Lobe bedenkt, wir scheinen mit diesem Stück in der That eine der reizendsten Proben von diesen zierlichen Spielen des Witzes verloren zu haben. Es treten zwei Schäfer und zwei Schäferinnen auf, die sich nach

dem bekannten Schema: A liebt B, B liebt C, C liebt D, D liebt A — zu einander verhalten und infolgedessen alle sehr unglücklich sind; sie finden den kleinen Amor, den die Tugend und die Weisheit an einen Baum gebunden haben und verlangen von ihm als Lohn für seine Befreiung, dafs er durch seinen Zauber sie alle in der Liebe glücklich mache. Als nun aber Amor fragt, ob er bei den Schäfern oder bei den Schäferinnen die bisherige Richtung der Liebe abändern solle, will sich keiner von beiden Teilen dazu verstehen; es entstand, wie Gracian berichtet, der geistreichste Disput, doch leider erfahren wir nichts über die Lösung.[1]

Ebenso können wir annehmen, dafs Lope de Rueda in den verloren gegangenen geistlichen Spielen sich in den herkömmlichen Formen bewegt hat. In dem einzigen erhaltenen Stück dieser Art beruht der Haupteffekt auf dem traditionellen Spafs von dem Schwerhörigen, der die anderen mifsversteht; die kirchliche Veranlassung wird, wie das ja häufiger der Fall ist, nur am Schlufs kurz angedeutet, indem ein Hirt erscheint und die Geburt Christi verkündet. Die Verse, deren sich der Dichter hier bedient, sind nicht so schlagkräftig und wirksam, wie seine Prosa. Von den zwei Spielen, die Lope de Rueda bei der Fronleichnamsfeier in Sevilla 1559 darstellte, Navalcarmelo und Hijo prodigo, sind nur noch die Titel bekannt.[2] Aufserdem befindet sich unter den erhaltenen Dramen Lopes auch noch eine Art Moralität, die uns aufs neue seine Beweglichkeit und Vielseitigkeit erkennen läfst. Es ist ein Gespräch in Quintillas, in welchem Lope selber mit einem gewissen Muñoz, offenbar einem Kunstgenossen, auftritt; zu ihnen gesellen sich dann zwei allegorische Gestalten, Welt und Niemand, die in lebendigem

1) Ein Abdruck des Berichts in Baltasar Gracian, Agudeza y arte de ingenio (Discurso 45) u. a. bei Moratin s. a. 1554.

2) Es wäre allerdings sehr wohl denkbar, dafs „Navalcarmelo“ identisch ist mit dem Spiel von Nabal und Abigail in der Madrider Sammlung n° 59 (vgl. Cotarelo a. a. O. und Rouanet 1, XII). Dies Spiel ist in Prosa und zwar in einer weit lebendigeren und natürlicheren als das einzige, in dem sonst noch diese Form herrscht, Moses am Brunnen (49), dessen Ton, namentlich in den ernsten Partien, ganz den Eindruck macht, als sei die Prosa bestimmt, nachträglich in Quintillas übersetzt zu werden. Eine anonyme Ausgabe der Farsa del Sordo bei Gallardo 2, 1146.

Gespräch ein altes Motiv der allegorischen Litteratur durchführen: Welt hält sich stets zu den Reichen und demütigt die Armen, Niemand ist gegen die Armen freundlich, Welt hat viele Gläubiger, Niemand bezahlt pünktlich seine Schulden und dergleichen mehr.[1]

Zu gleicher Zeit mit Lope de Rueda haben sich auch andere in Komödien nach italienischer Manier versucht. So scheint eine 1547 verfafste Komödie des Romanzendichters Sepulveda, die handschriftlich erhalten ist, sich in diesem Stil zu bewegen. Sie ist in Prosa; nach dem Personenverzeichnis treten unter andern auf ein Alter, ein Negromant und ein als Page verkleidetes Mädchen, der Prolog ist in ein Zwiegespräch aufgelöst. Auch in Venedig sind um die Mitte des Jahrhunderts mehrere italienische Komödien in spanischer Bearbeitung erschienen.[2]

Als Nachahmungen der Manier Lope de Ruedas sind ohne Zweifel die drei Pasos in Prosa zu betrachten, die Timoneda im Registro als „von anderen Autoren“ herrührend zusammen mit denen Lope de Ruedas veröffentlichte. Dieselben Figuren: Tölpel und Spitzbuben kehren hier in ähnlichen Situationen wie bei Lope de Rueda wieder. Namentlich der zweite Paso wäre Lopes vollkommen würdig; dort belehrt ein alter Spitzbube ein paar jüngere Genossen aus dem reichen Schatz seiner Erfahrungen, dann kommt ein Bauer hinzu, sie verabreden mit ihm ein Wettspringen mit gebundenen Füfsen, doch nachdem dem Bauer die Füfse zusammengebunden sind, nehmen sie ihm seine ganze Habe und laufen davon. In der ersten Farce giebt sich der tölpische Diener eines abwesenden Arztes für seinen Herrn aus und es ist sehr possierlich, wie er sich unter allerlei Lazzi auf der Bühne ankleidet und dann in einer Konsultationsscene unter allerlei Mifsverständnissen die Worte wieder-

1) Entremes del mundo y no nadie por Lope de Rueda. Paris, Bibl. Nat. Esp. 373 fol. 74 ff. (jetzt auch herausgegeben von Foulché-Delbosc in der Revue hispanique 7, 251 ff.).

2) Las tres comedias Trinusia (s. o. 2, 313) Bapnusia y la Santa 1550, La comedia de Sergio (s. o. 2, 354) 1562. Ich kenne sie blofs aus dem Citat bei F. Wolf, Studien S. 610; vgl. auch Stiefel in der Zeitschrift f. vergl. Litteraturgeschichte N. F. 5, 487 f.

holt, die ihm ein Spiefsgeselle einflüstert. Auch das komische Entremes, das sich unter den geistlichen Spielen der Madrider Sammlung befindet, ist ganz im Stil des Lope de Rueda gehalten: Zwei Dienstmädchen, die während eines zärtlichen Beisammenseins mit ihren Liebhabern von dem zurückkehrenden Hausherrn überrascht werden und die Besucher rasch in Schilfmatten einwickeln; der eine Liebhaber, ein Bachiller, erhöht durch seine lateinischen Brocken die Komik der Situation.

Die umfangreicheren Lustspiele Lope de Ruedas haben offenbar dem Dichter und Schauspieler Alonso de la Vega als Vorbilder vorgeschwebt. Seine drei Stücke wurden 1566 gleichfalls von Juan de Timoneda herausgegeben[1]; aus dem Widmungssonett des Herausgebers geht hervor, dafs der Dichter damals schon gestorben war und zwar in Timonedas Heimat Valencia. Wie sein Vorgänger, so hat sich auch Alonso de la Vega der Prosa bedient und die Akteinteilung dadurch ersetzt, dafs er jeder einzelnen Scene einen abgerundeten Charakter gab, eine Manier, zu deren Verbreitung wohl auch das Beispiel der Celestina beigetragen hat. Die Intrigue der Komödie Tolomea erinnert ganz an die italienische Art und ist auch vielleicht aus einem italienischen Lustspiel direkt entlehnt: Vertauschung von Kindern in der Wiege, täuschende Ähnlichkeiten, Wiedererkennung bilden die Grundlage der Handlung. Auch fehlt nicht die peinliche Situation eines vermeintlichen Incests und in solchen Fällen hat die eingemengte Komik einen geradezu widerwärtigen Charakter. Der Prolog bewegt sich gleichfalls in der italienischen Manier, die Voraussetzungen der Handlung erzählend und die Schlufswendung flüchtig andeutend, aber wie Lope de Rueda in der Armelina, so hat auch Alonso de la Vega die Handlung durch Einführung von Zauberspuk und übernatürlichen Wesen dem Nationalgeschmack näher gebracht. Noch mehr überwiegen diese Elemente in dem zweiten Stück, der Serafina, wo die Phantasie des Verfassers ganz aus Rand

1) Brit. Museum. Eine Beschreibung der Ausgabe bei Gallardo 4, 955 ff. Nachrichten über die Mitwirkung des Alonso de la Vega beim Fronleichnamsfest in Sevilla 1560 bei Sanchez Arjona, Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla 1898 S. 18. Er bekam damals Geld für zwei Autos: Abraham und Serpiente de cobre.

und Band geraten ist. Es handelt sich da um ein Mädchen, das alle Liebhaber verschmäht und in keinen Geringeren als den Gott Amor selber verliebt ist, die Handlung spielt abwechselnd in Neapel und in einer Wildnis bei Neapel, die von Nymphen und Waldmenschen bevölkert ist, und da nach allerlei abenteuerlichen Zwischenfällen das Mädchen sich selber einen Dolch ins Herz stöfst, führt das Stück den Titel Tragödie. Der Negromant, der in beiden Stücken auftritt, spricht ein burleskes Gemisch von Lateinisch und Spanisch; einmal erbietet er sich, die entflohenen Kinder herbeizuholen; und um zu beweisen, dafs er dank seiner übernatürlichen Kunst im stande ist, ein solches Wunder zu vollbringen, beschwört er zunächst die Schatten des Orpheus und der Medea, die auf der Bühne erscheinen. Einfacher wäre es jedenfalls gewesen, wenn er sogleich die Beschwörung vollzogen hätte, mit der er beauftragt war.

Ein geeigneteres Gebiet zur Entfaltung seiner Lust am Phantastischen und Abenteuerlichen fand Alonso de la Vega in seinem dritten Stück: der Komödie von der Herzogin de la Rosa, die aus allerlei Motiven der volkstümlichen und ritterlichen Romanlitteratur zusammengesetzt ist. Die Titelheldin wird, wie das in diesen Geschichten so häufig vorkommt, infolge der verleumderischen Beschuldigungen eines verschmähten Liebhabers ins Gefängnis geworfen und soll hingerichtet werden, wenn nicht in einer bestimmten Frist sich ein Ritter findet, der ihre Unschuld in einem Zweikampf vertreten will. Da verkleidet sich der spanische Infant Dulcelirio als Mönch, hört der Gefangenen die Beichte ab und so von ihrer Unschuld überzeugt, tritt er für sie in die Schranken. Neben allerlei abenteuerlichen Zwischenfällen sind in diese Handlung auch noch komische Episoden eingeschoben, in denen u. a. ein Portugiese mit seinem Diener auftritt. Als Vorspiel dient eine Scene zwischen zwei Hirten und dem Gott Cupido, der dann auch das Argument spricht und wegen der verwickelten Handlung um besondere Aufmerksamkeit bittet. Wie die übrigen Stücke Alonso de la Vegas, so schliefst auch dieses mit Gesang.[1]

---

1) Offenbar verliefsen die Personen mit Gesang die Bühne; am Schlufs der Duquesa heifst es: Entranse cantando.

Juan de Timoneda bewegt sich mit Gewandtheit, aber ohne Selbständigkeit in den verschiedenen Moderichtungen. Wir haben von ihm vier kurze schwankartige Scenen in Coplas de pió quebrado (s. o. S. 180), hier hat er also die von Lope de Rueda eingeführte Prosaform nicht angenommen.[1] Es sind meist bekannte Späfse; in zwei Stücken treten blinde Bettler mit ihren Führern auf, in einem andern wird die beliebte Mystifikationsgeschichte vorgeführt, die wir schon aus dem Nouveau Pathelin kennen, wieder ein anderes Mal besteht das ganze Stück in einem Zankduett zwischen zwei Pfaffen, das Ende ist aber regelmäfsig eine Prügelei. Die eine der beiden Blindenscenen ist entsprechend dem uns bereits bekannten Gebrauche zur Aufführung am Weihnachtsabend bestimmt, wiewohl sich keine Beziehung auf das Fest darin findet; dafs die Pfaffenscene sich noch 1563 im Druck hervorwagen durfte, ist auffallend; es ist dies wohl in Spanien der letzte Fall, dafs Personen des geistlichen Standes noch in der mittelalterlich-burlesken Weise vorgeführt wurden.

Aufserdem hat Timoneda auch ausländische Stücke in der Art Lope de Ruedas bearbeitet. Schon 1559 erschien seine Cornelia, frei nach Ariosts Negromante, in Prosa, mit Verlegung des Schauplatzes nach Valencia[2], in demselben Jahre seine Menemnos, eine Prosabearbeitung der Menächmen, ohne Akteinteilung, in dreizehn Scenen, gleichfalls mit Verlegung des Schauplatzes nach Valencia, was zu allerlei lokalen Anspielungen Anlafs giebt, namentlich die Bemerkungen über die Bauernfänger, die sich dort den neuangekommenen Fremden gegenüber als gute alte Bekannte ausgeben, schliefsen sich passend dem Gang der Handlung an. In der Scene, wo Menächmus vom Wahnsinn geheilt werden soll, erscheint ein lateinisch radebrechender Doktor Averrois mit seinem spitzbübischen

1) 1563: Entremes de un ciego, un mozo y un pobre. Paso de dos clerigos. Paso de un soldado y un moro. Paso de dos ciegos y un mozo. Letzterer bei Moratin S. 289 abgedruckt.

2) Mir nur aus den Andeutungen Moratins s. a. und Ticknors bekannt. Die obige Bemerkung über die Verlegung des Schauplatzes nach Valencia läfst sich aus der offenbar unrichtigen Bemerkung Ticknors über den Schauplatz erschliefsen. Die Menemnos sind bei Moratin S. 291 ff. abgedruckt.

Gehilfen Lazarillo, was den Anlafs zu ein paar satirischen Zusätzen im Stil der Schelmenromane darbietet. Auch hatte Timoneda den nicht sehr glücklichen Einfall, eine pastorale Scene als Prolog voranzustellen und die Vorgeschichte der Handlung in einem Gespräch der Hirten erzählen zu lassen. Später (1565) veröffentlichte Timoneda auch noch unter dem Titel Trapacera eine Bearbeitung von Ariosts Lena, wie es scheint, in ziemlich engem Anschlufs an das Original, aber in Coplas de pié quebrado. Zwei andere „Farsas", Paliana und Aurelia, erinnern an die phantastisch verworrene Manier Alonso de la Vegas; die Erfindungsgabe, die sich in den Begebenheiten aller dieser Zauberer und Waldmenschen äufsert, ist sehr dürftig; sie verlohnen kein näheres Eingehn. Eine andere Farsa Rosalina endet nach Vorführung einer komischen Liebesgeschichte damit, dafs alle Hauptpersonen sich entschliefsen, ins Kloster zu gehen, trotzdem dafs Mundus, Caro und Daemonia in Person auftreten, um sie davon abzubringen. Die „Tragicomedia" llamada Filomena — in Quintillas — behandelt die Geschichte von Tereus und Philomela mit allerlei wunderlichen Anachronismen und Einmischung eines Bobo in die schauerliche Begebenheit. Noch war die Zeit der Dramatiker nicht gekommen, welche die Freiheiten der romantischen Bühne zu echten und grofsen dichterischen Wirkungen zu verwenden wufsten.[1]

---

1) Zwei Stücke, Floriana und Coloquio pastoril, sind auch Moratin nicht zugänglich gewesen, dem ich die obigen Mitteilungen entlehne. Eine von Timoneda in seinem Patrañuelo erzählte Geschichte (abgedr. in der Biblioteca de autores españoles 3, 133 f.) ist nach des Verfassers eigener Angabe auch als „Comedia Feliciana" dramatisiert worden. Es ist wieder eine Geschichte von zwei vertauschten Kindern; aufserdem tritt auch ein Negromant auf, der zwei Freunde auf deren Wunsch in der Weise verzaubert, dafs sie die Gestalten miteinander wechseln.

Siebentes Buch.

Portugal.

Im höchsten Grade überraschend und eigenartig ist der Eintritt Portugals in die Geschichte des neueren Dramas. Dort sind die Spuren, die uns ins Mittelalter zurückführen, noch vereinzelter und dürftiger als in Spanien, nur der Text einer Marienklage und ein paar zerstreute Nachrichten über Spielleute, die die Nachahmungskunst pflegten, wurden dort bis jetzt ans Licht gezogen.[1] Es giebt kein anderes Land, wo die Begründung des nationalen Dramas so wie hier an den Namen eines bestimmten einzelnen Dichters geknüpft wäre, der sogleich eine überraschende Mannigfaltigkeit von dramatischen Tönen anschlägt und dabei, wie es scheint, auch von den auswärtigen Litteraturen nur in sehr geringem Grade abhängig ist.

Die Wirksamkeit Gil Vicentes (ca. 1470 bis ca. 1536) fällt in die Epoche der glänzendsten Entfaltung seiner Nation, in die Regierungszeit Emanuels des Grofsen (1495—1521) und in die ersten fünfzehn Jahre der Regierung seines Sohnes und Nachfolgers Johann III. In seinen Dramen ist es deutlich zu verspüren, wie die grofsen überseeischen Eroberungsfahrten dem patriotischen Stolz und der dichterischen Phantasie einen mächtigen Aufschwung verliehen. Über seine Lebensstellung ist nichts Näheres bekannt, doch stand er als Dichter in naher Beziehung zu dem königlichen Hofe, wahrscheinlich gehörte er dem niederen Hofadel an.[2] Auch über seinen Bildungsgang

---

1) Vgl. K. Michaelis in Gröbers Grundrifs II, 2, 280.

2) Nach einem Bericht von K. Michaelis (Litt.-Blatt f. germ. u. rom. Philologie 17, 87 ff.) über ein Buch von Sanchez de Barros, Gil Vicente (Lissabon 1894) scheint es, dafs dort die Ansicht vertreten wird, als sei Gil 1475 von bürgerlichen Eltern geboren worden; sein Oheim sei ein berühmter Goldschmied gewesen, er selber sei 1540 gestorben.

läfst sich nichts Genaueres ermitteln: wie sich das bei jedem leidlich gebildeten Portugiesen jener Zeit von selbst verstand, beherrschte er das Spanische ebenso wie seine Muttersprache, aufserdem war er im vollen Besitz der musikalischen und poetischen Technik, wie sie von jedem verlangt wurde, der sich in der reich und mannigfaltig ausgebildeten lyrischen Poesie versuchte. Was er sonst von Kenntnissen besafs, ist von der Art, dafs ein genial veranlagter Mensch es sich leicht auch ohne systematische Studien aneignen konnte; dies gilt auch von den fremdsprachigen Brocken, die er des komischen Effekts wegen mitunter einmischt, doch gewinnen wir den Eindruck, dafs seine humanistische Bildung nicht gründlich genug war, um ihn in der selbständigen Handhabung seines poetischen Stils zu stören.

Über Ort, Zeit und Anlafs der Aufführung seiner Stücke sind wir in den meisten Fällen durch die Didaskalien der ersten Auflage unterrichtet, die jedenfalls erst bei der Herausgabe beigefügt wurden, jedoch augenscheinlich auf Grund zuverlässiger Angaben, die noch von dem Dichter selbst herrührten. Aber obgleich er mit staunenswerter Beweglichkeit des Geistes sich stets wieder von neuen Seiten zeigt, so ergiebt doch die chronologische Reihenfolge seiner Stücke nicht das Bild einer organisch fortschreitenden dichterischen Entwicklung. Wir wollen daher die in der Ausgabe vereinigten Stücke — es sind zehn spanische, vierzehn portugiesische, achtzehn teils spanische, teils portugiesische — nach sachlichen Gesichtspunkten geordnet betrachten, wie sie auch schon in der ersten Ausgabe angeordnet sind.[1]

1) Diese durch ein Verbot der Inquisition unterdrückte Ausgabe (Lissabon 1562) hat sich nur in einem Exemplar der Göttinger Bibliothek erhalten, auf das zuerst Bouterwek in seiner Darstellung der portugiesischen Litteraturgeschichte (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts Bd. IV, Göttingen 1805) aufmerksam machte. Auf diesem Exemplar beruht die neue Ausgabe von Barreto Feio und Monteiro (Hamburg 1834, 3 Bde.). Doch hat Gil Vicente aufser den dort abgedruckten Spielen noch manche andere verfafst. Eine Farce „A Caça dos Segredos“ erwähnt er selber 3, 382, ein Auto da Doncella da Torre ist in einem Einzeldruck erhalten, vgl. Gallardo n° 4576, woselbst auch Nachrichten über weitere Einzeldrucke. Über das in Brüssel aufgeführte Spiel s. u. S. 206.

Voran stehen die Spiele geistlichen Inhalts (Obras de Devoção), siebzehn an der Zahl, von denen das erste eigentlich nicht mitgerechnet werden kann; es ist ein spanisches Glückwunschgedicht, mit welchem Gil Vicente in der Verkleidung eines Hirten die Gemahlin König Emanuels, die spanische Infantin Maria, nach der Geburt des Thronfolgers Johann 1502 begrüfste. Gil Vicente erscheint hier als Wortführer anderer Höflinge, die, gleichfalls als Hirten verkleidet, Geschenke darbrachten. Solche halbdramatische Glückwunschgedichte mit Überreichung von Geschenken sind uns schon in der Geschichte des mittelalterlichen Dramas begegnet (z. B. 1, 403), aber die Didaskalie besagt, dafs diese Art der Huldigung für Portugal etwas Neues war und dafs die „alte Königin“, offenbar Eleonore, die Witwe Johanns II. und Schwester Emanuels — den Dichter ersuchte, etwas Ähnliches zum Weihnachtsfest vorzuführen. So verfafste Gil Vicente für das Weihnachtsfest desselben Jahres 1502 ein Hirtenspiel, das, wie die Zeitgenossen bereits bemerkten[1], in der Manier des Juan del Encina gehalten war, dessen Hauptreiz also in den launigen Unterredungen der Schäfer bestand, vor allem that sich einer Namens Lucas hervor, der die herrlichen Ausstattungsstücke seiner Braut — eine hölzerne Bettstelle, eine schwangere Eselin und dergleichen mehr mit vielem Behagen aufzählt, also wieder ein beliebtes Motiv der Spottlitteratur gegen das Landvolk. Auch in einem geistlichen Stück, das Gil Vicente kurz darauf, zum Dreikönigsfest des Jahres 1503 vorführte, bilden die Gespräche der Hirten einen Hauptreiz, doch sind sie hier noch weit mehr durch melodiösen Klang der Verse und originelle Lustigkeit ausgezeichnet. Zwei Hirten unterreden sich mit einem Eremiten über die Frage, ob die Liebe verboten sei, sie berufen sich auf einen Geistlichen, der auch der Liebe huldige, und meinen, wenn Gott die Liebe nicht haben wollte, würde er keine so schönen Mädchen erschaffen. Den Übergang zur eigentlichen Handlung bildet ein verirrter Ritter aus dem Gefolge der drei Könige, der nach seinem Weg fragt und vom Stern erzählt, erst ganz zum Schlufs

1) Vgl. den von K. Michaelis S. 287 citierten Ausspruch des Garcia de Resende.

erscheinen die drei Könige selber und bringen in einer stummen Scene ihre Geschenke dar. Offenbar hat der Erfolg dieser Stücke dem Dichter Mut verliehen, sich in den gleichfalls spanischen Weihnachtsspielen für die beiden folgenden Jahre 1503 und 1504 noch mehr auf eigene Füfse zu stellen. Der Auto da Sibila Casandra (1503) zeigt allerdings einen Zusammenhang mit dem Gedankenkreis der Weihnachts-Prophetenspiele, die somit wahrscheinlich in lateinischer Form auch nach Portugal gedrungen waren, im übrigen läfst aber der Dichter in der tollsten und phantastischsten Weise seiner Erfindungsgabe freien Lauf. Zunächst erscheint die neue Sibylle mit dem Namen der prophetischen Königstochter Kassandra, eine Erfindung Gil Vicentes. Sie ist als ein sprödes Landmädchen aufgefafst. König Salomo macht ihr einen Heiratsantrag, doch sie weist ihn ab und singt von ihrer Ehescheu ein reizendes Liedchen in volkstümlichem Tone. Inzwischen kommt Salomo zurück mit drei Tanten, der Cumäischen, Erythräischen und Persischen Sibylle, die alle dem ehescheuen Mädchen zureden, aber sie richten nichts aus, selbst nicht mit dem bekannten Argument: „Wenn deine Mutter so gedacht hätte. wie du, wärest du nie auf die Welt gekommen.“ Nun holt Salomo seine drei Oheime Moses, Abraham und Jesaias, die zunächst ein volkstümliches Scheltlied auf das spröde Mädchen zum besten geben, worauf dann Casandra in der Unterredung mit Abraham eingesteht, sie habe vernommen, dafs der Heiland von einer Jungfrau geboren werden solle und sie hoffe, diese auserwählte Jungfrau zu sein. So geht das Gespräch noch eine Zeitlang weiter, bis auf einmal ein Vorhang aufgezogen wird und man die Krippe mit dem Jesuskind und der Jungfrau erblickt, worauf ein Engelgesang und die Anbetung des Kindes folgt. Noch toller ist das Weihnachtsspiel von 1504, Auto dos quatro tempos, wo die vier Jahreszeiten, sich selbst charakterisierend, nacheinander auftreten; der Winter, der die Reihe eröffnet, erscheint als komischer Geselle in Hirtentracht. Zu ihnen tritt Jupiter, der ihnen die Geburt des Herrschers der Welt ankündigt und sie auffordert, mit ihm den Neugebornen zu begrüfsen, worauf sie zur Krippe ziehen unter Absingung eines französischen Lieds: „Ay de la noble ville de Paris!“

In andern Weihnachtsspielen ist das allegorische Element verwertet, so im Auto da Fé (spanisch und portugiesisch, ohne Datum), wo Fé sich mit drei Hirten unterredet und ihnen die Geheimnisse des Glaubens auseinandersetzt, ferner im Auto da Mofina Mendes (portugiesisch, 1534), das sich wieder dem Charakter der Prophetenspiele nähert, wo Maria bei der Verkündigung von allegorischen Gestalten umgeben ist, die die Weissagungen der Sibyllen und Propheten citieren. Doch kommt auch hier der Humor zu seinem Rechte; als Prologsprecher erscheint ein Frade und hält einen mit burlesker Gelehrsamkeit aufgeputzten Sermon joyeux und in die Hirtenscenen ist hier die alte Fabel vom Topf des Milchmädchens verflochten.

Ein Weihnachtsspiel ohne unmittelbaren Zusammenhang mit der Feier des Tages ist der portugiesische Auto da Feira (1527), wo die Darstellung eines allegorischen Jahrmarkts dem Dichter Gelegenheit giebt, sich in den wunderlichsten und barocksten Einfällen zu ergehen. Als Prologsprecher erscheint hier Merkur mit langen astronomischen Ausführungen unter Berufung auf Regiomontanus (Joannes Monteregio), dessen Ephemeriden, durch Behaim in Portugal eingeführt, in der Geschichte der geographischen Entdeckungen der Portugiesen von Bedeutung wurden. Zu Merkur gesellt sich Tempo, ferner Seraphim als guter und der Teufel als böser Verkäufer. Der Teufel ruft aus: Bei mir kann jeder Geistliche, Laie oder Mönch Intriguen und Kniffe kaufen; wenn einer Bischof werden will und Hypocrisie braucht, kann er sie gleichfalls bei mir haben; ebenso kann ich den Priestern dienen, die Spielkarten brauchen. Beim Auftreten der Roma, die nun mit einem Klagelied hereinschreitet, müssen wir uns daran erinnern, daſs dies Spiel am ersten Weihnachtsfest nach dem Sacco di Roma aufgeführt wurde. Als der Teufel ihr Lügen feilbietet, klagt sie darüber, sie habe zu ihrem Schaden ihm schon früher zu viele Lügen abgekauft. Merkur will ihr einen Spiegel verkaufen, damit sie sehe, wie schlecht sie frisiert sei, Seraphim will ihr Frieden verkaufen im Umtausch gegen heiliges Leben und giebt ihr Ermahnungen in sehr ernstem und entschiedenem Ton. Dann entwickelt sich ein lustiges Treiben, als Bauern und Bäuerinnen zum Markte kommen; der Teufel sucht sie anzulocken, doch muſs er plötz-

lich Reifsaus nehmen, als eine Bäuerin den Namen Jesu ausspricht. Aber auch der Seraph hat nicht viel Glück, er bietet den jungen Bäuerinnen Tugenden an, doch meinen diese, das Geld werde von den Freiern mehr gesucht als die Tugenden. Eine Bäuerin sagt, die heilige Jungfrau verkaufe ihre Gaben nicht, sondern gebe sie aus Gnade, und daran schliefst sich ein Lobgesang auf Maria, mit dem das Spiel endet. Gil Vicente, von dem so viele Weihnachtsspiele verlangt wurden, mufste, wie man sieht, in diesen Spielen auch Dinge behandeln, die mit dem Fest nichts zu thun hatten, wenn er sich nicht immer wiederholen wollte.

Wie bei den spanischen Dramatikern, so tritt auch bei Gil Vicente der Ostercyklus gegenüber dem Weihnachtscyklus sehr in den Hintergrund. Die Ereignisse der Passion werden nur in der Historia de Deos (portugiesisch, ohne Datum) behandelt, und zwar in Zusammenhang mit der ganzen Weltgeschichte und in einem ernsten, symbolisch andeutenden Stil, also ähnlich wie z. B. in dem Künzelsauer Fronleichnamsdrama; die Art, wie die vorhergehenden Ereignisse zusammengefafst sind, erinnert an Spiele wie den französischen Adam oder das Brüsseler von der Geburt Marias. Zu Anfang, nach einem Engelprolog, sendet Lucifer seinen Gehilfen Satanas, um Eva zu verführen, dann erscheint ein Engel mit einer Uhr, die Welt als König und die Zeit als Wanderer, ferner der Tod, der nach dem Sündenfall, welcher hinter die Scene verlegt ist, Adam und Eva mit sich fortführt. Hierauf kommen der Reihe nach Abel, Hiob, Abraham, Moses, David und Johannes der Täufer; sie begeben sich nach ihrem kurzen Erdendasein in einen abgeschlossenen Raum, der den Limbus darstellen soll. Die sehnsuchtsvolle Hoffnung, mit der sie die Erlösung erwarten, erregt die Angst Lucifers, der sogleich beim ersten Auftreten des Erlösers veranlafst, dafs sich ihm Satan im Mönchsgewand als Versucher nähert. Von den Ereignissen nach der Versuchung wird nur die Beweinung des Leichnams Christi, die Auferstehung und die Höllenfahrt dargestellt und zwar alles nur in der Form von lebenden Bildern mit Musikbegleitung. Als ob er sich für den getragenen Ton dieses Spiels entschädigen wollte, hat Gil Vicente noch einen Dialogo sobre a Ressureicão gedichtet (portu-

giesisch, ohne Datum), der wohl hinter der Historia de Deos aufgeführt werden sollte. Die Angst der Juden nach der Auferstehung wurde schon im Mittelalter wiederholt in komischer Darstellung vorgeführt, doch weiſs Gil Vicente der Situation eine neue Seite abzugewinnen. Er schildert eine Besprechung der Rabbiner, denen zwei Hauptleute mit allerlei burlesken Zuthaten die Auferstehung melden; besonders unangenehm ist die Geschichte dem Rabbi Aroz wegen eines Pachtvertrags, der bis zur Erscheinung des Messias dauern soll. Zum Zweck der Vertuschung wollen die Rabbiner ein Fest mit Gesang anordnen und endigen das Spiel, indem sie sich gegenseitig aufmuntern, fröhlich zu jauchzen und mit dem Kopf zu wackeln; sie geben also offenbar zum Schluſs einen Judengesang mit grotesken Bewegungen zum besten (s. o. 1, 201).

Ein portugiesisches Spiel, das Gil Vicente 1508 für den Karfreitagabend verfaſste, zeigt wiederum eine rein symbolische Form und einen streng asketischen Grundton. Es beruht auf dem bekannten Motiv der geistlichen Litteratur, wonach der Teufel den Menschen auf seiner Wanderschaft zum Heile vom rechten Weg abzulenken versucht. Hier wird geschildert, wie die Seele, von einem Schutzengel begleitet, auf ihrer Wanderschaft trotz allen Verlockungen des Teufels doch den Weg zum Gasthaus der Mutter Kirche findet; dort werden ihr von Augustin und andern Kirchenlehrern unter Absingung entsprechender lateinischer Gesänge Schüsseln aufgetragen, in denen sich die Marterwerkzeuge Christi befinden. Der vielgestaltige Poet bewegt sich also hier in der schwülen Atmosphäre der streng asketischen Dichtung, das Motiv von den Schüsseln mit den Marterwerkzeugen ist uns bereits in einem spanischen Fronleichnamsspiel aus der Zeit der kirchlichen Reaktion begegnet (s. o. S. 143). Von Gil Vicente selber hat sich nur ein Fronleichnamswagenspiel (spanisch, 1504) erhalten, eine kurze Scene von 80 Zeilen zwischen dem heiligen Martin und dem Bettler, dem er die Hälfte seines Mantels schenkt. In der Didaskalie heiſst es, der Verfasser hätte nichts Gröſseres dichten können, weil das Stück sehr spät bestellt wurde. Danach war offenbar der Gebrauch dramatischer Fronleichnamsscenen zu jener Zeit in Portugal schon eingebürgert und es ergiebt sich

daraus aufs neue, wie sehr wir bei der Beurteilung von Gil Vicentes dramatischer Wirksamkeit mit der Möglichkeit unbekannt gebliebener Vorläufer rechnen müssen.

Nur in ganz vereinzelten Fällen ist ein Zusammenhang dieser geistlichen Spiele mit dem kirchlichen Festcyklus nicht mehr erkennbar. So bei dem Auto da Cananea, das Gil Vicente 1534 auf Bitten einer Äbtissin verfafste. Die Eröffnungsscene steht in keinem rechten Zusammenhang mit der Haupthandlung. Sie bietet uns einen theologischen Inhalt im Gewande der bukolischen Poesie, eine charakteristische Spielerei der gelehrten Dichtung, die uns ja auch schon auf der spanischen Bühne häufiger begegnet ist: das Gesetz der Natur, das der Schrift und das der Gnade treten als drei Hirtinnen auf, die Herden von Hirschen, Wölfen und Schafen weiden. Die eigentliche Handlung, nämlich die Austreibung Beelzebubs aus der Tochter des kananäischen Weibes, wird durch einen Monolog Satans eröffnet, der nach der mifsglückten Versuchung Jesu sich vorkommt wie ein Schüler, der seine Lektion nicht kann, und wie der Teufel der französischen Mysterien in solchen Fällen sich vor dem ungnädigen Empfang fürchtet, der ihm in der Hölle bevorsteht (s. o. 1, 203, 253). Ferner gehn der Austreibung auch noch lange erbauliche Gespräche des Heilands mit den Aposteln voran.

Besondere Erwähnung verdient das Spiel von der Höllenbarke, das 1517 aufgeführt wurde. Die satirische Scene von den Vertretern der verschiedenen Stände, die von den Teufeln in die Hölle abgeführt werden[1], war — vielleicht schon durch Vermittlung des lateinischen geistlichen Dramas — nach Portugal gelangt, wo sie uns noch in einem Spiel vom jüngsten Gericht in einer Form begegnen wird, die mit den früher besprochenen Scenen dieser Art in deutschen und englischen Mysterien eine nahe Verwandtschaft zeigt. Gil Vicente hat dem Motiv eine originelle neue Wendung gegeben. Der Schauplatz ist das Meeresufer mit zwei Barken, die eine von einem Teufel, die andre von einem Engel geführt, die Abgeschiedenen werden vom Teufel aufgefordert, in seine Barke einzutreten, doch weigern

1) S. o. 1, 360.

sie sich und wenden sich zur Engelsbarke, wo sie jedoch abgewiesen werden und zum Teufel zurückkehren müssen. So erscheint ein hochmütiger Edelmann, ein Wucherer, ein Schuster, der sich vergeblich auf sein fleifsiges Messehören beruft, denn — meint der Teufel — Messehören und dabei stehlen führt auf den Weg zu mir; ferner ein weltlustiger Mönch mit seinem Mädchen, eine Kupplerin, ein Richter, der umsonst die Ausrede vorbringt, die Bestechungsgelder habe nicht er, sondern seine Frau entgegengenommen, dann ein Advokat und endlich ein Gehenkter. Wenn diese buntscheckige Gesellschaft in einer Barke ins Höllenreich befördert wird, so erinnert das an Lucianische Dialoge, wie das Skaphidion, und es wäre nicht undenkbar, dafs Gil Vicente von den Werken des damals so viel gelesenen Spötters in irgend einer Form Kenntnis hatte.[1] Den Juden, der mit einem Ziegenbock herbeikommt, will selbst der Teufel nicht aufnehmen, aber auch der Engel jagt ihn fort und so wird er schliefslich an einem Seil hinter der Teufelsbarke mit fortgeschleppt. Nur der Narr (Parvo), der hinter dem Wucherer kommt, darf in die Engelsbarke steigen, von wo aus er die weitere Handlung mit seinen Glossen begleitet; einen höheren Ton nimmt die Dichtung erst an, als zum Schlufs unter Gesang vier Ritter sich nahen, die im Kampf mit den Mauren gefallen sind und vom Engel zum ewigen Frieden geleitet werden.

Die Barca do Inferno fand offenbar grofsen Beifall[2], denn in den beiden folgenden Jahren trat Gil Vicente mit Stücken hervor, die auf dem nämlichen Motiv beruhen. Das vom Jahr 1518 nennt er Barca do Purgatorio. Hier erscheint ein Landmann, ein Hökerweib, ein Schäfer, eine Schäferin und ein kleines Kind; sie dürfen alle in die Engelsbarke einsteigen, wenn auch der Teufel ihnen allerlei kleine Sünden vorhalten kann, z. B. dem Hökerweib, dafs sie die Milch mit Wasser verdünnte, dem Bauer, dafs er bei Ablieferung des Zehnten die üblichen Kniffe anwandte (s. o. 1, 288), es wird also auch hier,

1) Das Skaphidion (Totengespräch X) wurde bereits von Aurispa († 1459) übersetzt; vgl. die Nachweise R. Försters im Archiv f. Lit.-Gesch. 14, 356.

2) Über eine spanische Bearbeitung s. o. S 129.

ebenso wie in Spanien, das Landvolk mehr mit einem gutmütigen Humor geschildert. Nur ein Spieler und Gotteslästerer, der zum Schlufs herannaht, mufs in die Barke des Teufels. In der Barca da Gloria — im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden in spanischer Sprache verfafst — beschwert sich der Teufel beim Tod, dafs er ihm keine vornehmen Leute bringe, der Tod befriedigt ihn vollauf, indem er[1] nacheinander einen Grafen, Herzog, König, Kaiser, Bischof, Erzbischof, Kardinal, Papst herbeischafft, die nun der Teufel mit ironischer Devotion zum Eintritt in seine Barke auffordert, u. a. sagt er zum Kardinal: „Eminenz werden Kollegen in der Hölle finden." Doch ist die Satire allgemein gehalten und verhältnismäfsig sehr zahm, ohne die scharfen Ausfälle wie in der Barca do Inferno, auch der abweisende Engel ist hier viel verbindlicher. Es ist ein auffälliges Zugeständnis des höfischen Dichters an seine vornehme Zuhörerschaft, wenn er die Standesrücksichten noch über den Tod hinaus gelten läfst, noch befremdlicher ist freilich der Schlufs: die Engel fahren mit ihrem leeren Schiff hinweg, dann kommt Christus, fordert sie auf, zurückzukehren und nimmt die vornehmen Passagiere mit!

Neben den geistlichen Dramen dichtete Gil Vicente auch eine ganze Reihe von höfischen Festspielen.[2] Manches in diesen Spielen, die mit Tänzen, kostbaren Kleidungen und zum Teil auch mit Dekorationskünsten prunkvoll in Scene gesetzt wurden, erinnert an die damals schon reich ausgebildete mythologisch-allegorische italienische Manier, wenn wir auch nichts darüber wissen, wie die italienische Manier zur Kenntnis Gil Vicentes gelangt sein könnte. Von Aufführungen solcher Stücke im damaligen Spanien ist nichts bekannt, dagegen waren sie an dem spanischen Hof in Neapel sehr beliebt; wenn in einem dort aufgeführten Stücke, dem Magico des Pietro Antonio Caracciolo ein Magier Gestalten der Vorwelt heraufbeschwört, damit sie den hohen Herrschaften Huldigungen darbringen, so finden wir dies Motiv wiederholt auch bei Gil Vicente verwertet. Doch

1) Im Original ist natürlich der Tod weiblich; S. 277 wird er als Tirana angeredet.

2) Acht als Tragicomedias bezeichnet Bd. II S. 294—532, drei (Auto da Fama, das Fadas, da Lusitania) in Bd. III unter den Farsas abgedruckt.

ist es für Gil Vicente charakteristisch, dafs neben den Elementen der mythologischen und allegorischen Hofpoesie das Volkstümliche und Burleske sich mit vollster Ungeniertheit hervorwagt, so sehr, dafs mitunter die offizielle Veranlassung des Festspiels ganz im Hintergrund bleibt und nur in den einleitenden Worten oder dem Schlufsgesang angedeutet wird. Bei Anlage und Durchführung dieser buntscheckigen Spiele läfst Gil Vicente den tollsten Sprüngen seiner Phantasie freien Lauf. In dem ältesten, dem Auto da Fama (1510), erscheint Fama als Hirtenmädchen in Begleitung eines Tölpels (Parvo), von einem Franzosen, einem Italiener und einem Spanier umworben, sie fertigt sie jedoch alle mit schnippischen Worten ab und erklärt, Portugal treu bleiben zu wollen, worauf Glaube und Stärke sie mit Lorbeer krönen und in einem Triumphwagen hinwegführen. Das folgende Festspiel (Exortação a la guerra 1513) wurde vor Beginn eines Feldzugs gegen die Mauren dargestellt, hier läfst ein Kleriker mit Hilfe von zwei Teufeln den Achilles, Hannibal Hektor und Scipio erscheinen, die aufmunternden Zuspruch spenden, auch die Amazonenkönigin bietet ihre Hilfe an. Im Auto da Fada[1] erscheint eine Fee, von einer Hexe herbeicitiert, und weissagt den hohen Herrschaften, in den Cortes de Jupiter (aufgeführt 1521 vor der Brautfahrt der Prinzessin Beatrix nach Savoyen) fordert Jupiter die Winde auf, die Fahrt zu begünstigen; diese erscheinen mit Trompeten und führen mit Sonne und Mond einen Tanz auf. In der Fragoa d'Amor (aufgeführt 1525 zur Feier der Vermählung Johanns III. mit Katharina, der Schwester Karls V.) verwertet Gil Vicente das alte Motiv von der Schmiede, wo Menschen umgeformt werden (s. o. 1, 456). Vier reichgeputzte Kavaliere stehen als Mercur, Jupiter, Saturn und Sol verkleidet am Ambofs, die mannigfachsten Gestalten erscheinen und nehmen ihre Dienste in Anspruch: ein Mönch, dem das Klosterleben nicht behagt, ein Neger, der sehr vergnügt mit weifser Hautfarbe wieder herauskommt, ebenso wird Justicia verschönert, die als gebrechliches altes Weib mit zerbrochenem Stab herbeiwankt. Im Templo d'Apollo (aufgeführt 1526, als die Prinzessin Isabella das Land verliefs, um sich

1) Mutmafslich 1516; vgl. Braga 1, 103.

mit Karl V. zu vermählen) tragen verschiedene allegorische Gestalten dem Gott ihre Bitten vor: Mundo möchte gern gröfser sein, um dem Thatendrang Karls ein würdiges Feld darzubieten, Fama wünscht sich tausend Zungen, um sein Lob würdig zu verkünden, ein Bauer sorgt für den Humor und auch Apollo selber läfst sich zu ein paar schlechten Witzen herbei. Von den späteren Spielen dieser Art verdienen noch Erwähnung: die Nao d'amores (1527), Vorführung eines allegorischen Schiffs, eine Art Gegenstück zur allegorischen Schmiede, und der Triumpho do Inverno (1530), eine Reihe von lose zusammenhängenden Scenen: zuerst Gespräche des Winters mit verschiedenen komischen Figuren aus dem Volk, u. a. ein verliebtes altes Weib und ein Bauer, der all sein Geld an die Geliebte gehängt hat und nun nichts mehr besitzt, um sich im Winter warm anzuziehen; sodann zeigt der Winter seine Gewalt in einem Seesturm, endlich kündigt er an, dafs er dem Frühling das Feld räumen wolle, dieser erscheint nun und eröffnet den Anwesenden einen Blick in den Garten der Tugenden. Im Auto da Lusitania sind die phantastischen, allegorischen und burlesken Elemente vielleicht am tollsten durcheinander gemischt; da erscheint ein exotischer Prinz, der die schöne Lusitania, die Tochter der Sonne umwirbt, ferner Lusitanias eifersüchtige Mutter Lisibea, der Mai als Bote der Sonne, verschiedene Götter des Olymps, u. a. Venus mit ihren beiden Kaplänen Diato und Beelzebub, die eine groteske Parodie des Breviergebets zum besten geben, ferner die bekannten Figuren des Jemand und Niemand mit ihren traditionellen Späfsen, bis dann gegen Ende das tolle Gewirr in die üblichen Komplimente für Portugal und seinen Herrscher ausläuft. Das letzte dieser Dramen, „Romagem de aggravados“ (1532) hat, wie in der Didaskalie ausdrücklich hervorgehoben wird, einen satirischen Charakter, der kunstlose Aufbau erinnert an die Reihenspiele. Es erscheinen hintereinander Vertreter der verschiedensten Stände, alle sind mit ihrem Schicksal unzufrieden und suchen auf einer Wallfahrt Abhilfe von ihren Beschwerden. Sie werden empfangen von dem Frei Paço, einem wunderlichen Mittelding von Geistlichem und Hofmann, bei dessen Schilderung der Dichter es wohl auf irgend eine bestimmte Persönlichkeit abgesehen

hat, er eröffnet das Spiel, erteilt den Pilgern und Pilgerinnen gute Ratschläge, doch verschonen sie ihn nicht mit ihrem Spott. So erscheint ein Bauer mit seinem dummen Sohn, den er studieren lassen will, ein Mönch, der gern Bischof werden möchte, eine Bäuerin, die den Ehrgeiz hat, die vornehme Dame zu spielen und sich von Frei Paço die zur Durchführung dieser Rolle gehörigen Bewegungen und Geberden beibringen läfst, den Schlufs bildet ein allgemeiner Tanz und ein Lied, in welchem der neugeborne Infant Don Felipe begrüfst wird.

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Ton dieser Festspiele zeigen die beiden romantischen Stücke Don Duardos (frühestens 1525) und Amadis (1533), dramatisierte Episoden aus Ritterbüchern. Im Don Duardos erscheint ein Ritter, der sich als Gärtnerbursche verdingt, um sich der schönen Königstochter nähern zu können, dann bewaffnet er sich heimlich, um den Ritter Camilote zu bekämpfen, der mit der häfslichen Maimonda in der Welt umherzieht und jeden Ritter zum Kampf herausfordert, der daran zweifelt, dafs Maimonda die schönste Frau der Welt sei. Als darauf die Königstochter wieder herunter in den Garten zu dem vermeintlichen Gärtnerburschen gehen will, tritt er ihr als Sieger festlich geschmückt entgegen und entführt sie in die weite Welt. Der Amadis behandelt Liebesscenen zwischen dem Ritter und der Prinzessin Oriane, vor allem die durch Cervantes Parodie unsterblich gewordene Episode des zweiten Buches, wie Oriane von falscher Eifersucht bethört dem Amadis einen Absagebrief schreibt und dieser sich unter dem Namen Beltenebros in eine Einsiedelei zurückzieht. Wenn Gil Vicente in beiden Stücken nach seiner gewöhnlichen Art es mit dem dramatischen Aufbau nicht sehr genau nimmt, wenn er manche Begebenheiten, die er darzustellen begonnen hat, dann wieder fallen läfst, ohne sie zu Ende zu führen[1], so konnte er sich das bei diesen Stoffen um so eher erlauben, da er sie bei seinen Zuhörern als bekannt voraussetzen durfte. Er ist, wie es scheint, der erste von den dramatischen Dichtern der Halbinsel, der sich auf dies romantische Gebiet wagte, die

1) Mehrmals, z. B. S. 243 findet sich die uns schon aus den italienischen Repräsentationen bekannte ungeschickte Manier, einen Teil der Handlung in den Didaskalien zu erzählen, s. o. 1, 329.

Töne, die er anschlägt, zeigen schon manche Anklänge an die Manier, die später im spanischen Drama herrschend wurde. An einigen Stellen gelingt es ihm, die Liebe und den ritterlichen Thatendrang glänzend und schwungvoll zum Ausdruck zu bringen und mitunter läfst er auch solche Tiraden in concettistisch zugespitzte Wendungen auslaufen; nicht ungeschickt ist z. B. der grofse Monolog Orianas, als sie von Zweifeln darüber bewegt wird, ob sie dem bösen Zwerg Glauben schenken soll, der ihr die Treue des Amadis verdächtigt hat. Die dramatische Vorführung von Amadis Leben als Einsiedler kann freilich mit der berühmten Schilderung im Roman den Vergleich nicht aushalten. Auch der Gärtner und sein Bursche, die im Duardos das spafshafte Element vertreten, erinnern an die komischen Einlagen im spätern spanischen Drama. Der Schauplatz war offenbar in sehr primitiver Weise durch Dekorationen angedeutet. Im Duardos war, wie es scheint, das moderne System und das System der getrennten Standorte miteinander kombiniert, ein Teil des Schauplatzes war offenbar als Garten hergerichtet. Im Amadis bringt der Ritter Dorin den Absagebrief Orianens. Amadis verzweifelt, klagt einem Eremiten sein Leid: „Nunca fue para mi mundo Sino un mar de engaño“ und nachdem er das Eremitengewand angezogen hat, fertigt er den Dorin ab, der sich immer noch auf der Bühne befindet. Beide Stücke sind durchweg in spanischer Sprache gedichtet, der Amadis gröfstenteils in Quintillas, der Duardos in einer ganz undramatischen sechszeiligen Strophe, die aber doch an einzelnen Stellen eine gute Wirkung thut[1], auch sind, wie in den spanischen Komödien späterer Zeit, volkstümliche Romanzen eingeschaltet.

Ein weit geringeres Interesse haben die phantastischen Stücke „Comedia sobre a divisa da cidade de Coimbra“ (1527)

1) Beispiel S. 208:

> Es un modo de hablar
> general que ois decir
> á amadores,
> que á todos vereis quejar
> y ningun vereis morir
> por amores.

Die Romanze am Schlufs des Duardos ist von Duran im Cancionero general nº 288 vollständig mitgeteilt.

und die „Floresta de Enganos", das letzte Werk Gil Vicentes, 1536 vor dem König aufgeführt. Das eine dieser Stücke erklärt das Wappenzeichen von Coimbra (Löwe, Schlange und Königstochter) durch Vorführung von allerlei Abenteuern, die sich in einer Wildnis zwischen verirrten Jünglingen und Jungfrauen, reifsenden Tieren und einem Waldmenschen abspielen. Das andere schildert die Liebe Cupidos zur Tochter des Königs Telebano: Cupido veranlafst Apollo, dem Telebano vorzuspiegeln, es drohe seinem Lande ein Unglück, wenn er nicht seine Tochter in der Einsamkeit aussetze, dann nähert sich Cupido ihr in der Wildnis, doch nicht er, sondern ein griechischer Prinz gewinnt ihre Liebe. In beiden Stücken ist der Stil nicht so flott und so lebendig wie in den Ritterstücken und ist somit um so weniger im stande, für den Inhalt zu entschädigen, der trotz der Anhäufung fabelhafter Begebenheiten doch recht dürftig ist. Eher können wir uns in den rein episodenhaften komischen Scenen der Floresta de Enganos an den tollen Sprüngen der Phantasie Gil Vicentes ergötzen. Da tritt zunächst als Prologus und Sprecher des Arguments ein Philosoph auf die Bühne, dem ein Narr an den Fufs festgebunden ist, zur Strafe dafür, dafs er öfters unangenehme Wahrheiten gesagt hat. Sodann enthält das Stück, um seinen Titel zu rechtfertigen, noch zwei episodische Scenen, in denen spafshafte Betrügereien vorgeführt sind; zuerst wie ein habgieriger Kaufmann um eine Geldsumme geprellt wird, sodann wie ein alter Doctor Juris, dem der König Telebano während seiner Abwesenheit die Rechtsprechung in dem Reiche überlassen hat, von den Reizen eines jungen Mädchens bestrickt wird, und bei einem nächtlichen Stelldichein als Weib verkleidet auf seine Angebetete wartet.

Weit interessanter sind zwei andere Komödien, wo der Dichter solche abenteuerlich-novellistische Begebenheiten in eine bürgerliche Sphäre verlegt. Dies thut er in einem seiner Meisterstücke, der Comedia do Viuvo (1514). Der Witwer eröffnet das Spiel mit beweglichen Klagen über seinen Verlust, doch gleich darauf werden wieder komische Töne angeschlagen, als ein Gevatter herbeikommt, um ihn zu trösten; dieser Gevatter hat eine böse Frau, die er gerne los sein möchte: un-

freundlich, zänkisch, boshaft, je mehr sie sich putzt, um so häfslicher sieht sie aus und dabei ist sie leider von unverwüstlicher Gesundheit und Lebenskraft. Nach diesen Trauerscenen wird dargestellt, wie Rosvel, Fürst von Hoxonia sich in die beiden Töchter des Witwers verliebt und, um sich ihnen nähern zu können, sich als Arbeiter im Hause verdingt. Er erwirbt sich die Zufriedenheit und das Vertrauen des Hausherrn, doch ist er sehr bestürzt, als der ahnungslose Vater ihm einmal vertraulich mitteilt, dafs er passende Gelegenheit zur Vermählung seiner beiden Töchter gefunden habe. So hübsch dies alles dargestellt ist, so bizarr ist die Schlufswendung. Der Prinz, zu dem entscheidenden Wort gedrängt, giebt sich zu erkennen und mufs gestehen, dafs er in beide Schwestern verliebt ist, und nun ziehen auf einmal die Schwestern den als Zuschauer anwesenden König Johann III. ins Spiel hinein und fragen ihn, welche von ihnen die Gattin des Fremdlings werden solle. Der König entscheidet zu Gunsten der älteren, doch braucht die jüngere nicht lange zu warten, denn sogleich erscheint Gilberto, der jüngere Bruder Rosvels, der diesen in der ganzen Welt sucht und nun gerade zur rechten Zeit kommt, um auch sein Schwager zu werden. Die Comedia de Rubena stellt die Jugendgeschichte der schönen Cismena dar, das Originellste daran ist die Geschichte ihrer Geburt, die mehr als ein Drittel des ganzen Stücks einnimmt. Wir sind Zeugen, wie Rubena, die Mutter der Heldin, in Geburtswehen liegt. Sie ist die Tochter eines Abts, wurde von einem jungen Kleriker verführt und möchte die Schwangerschaft gern verbergen, obwohl sie nach dem drastischen Ausdruck ihrer Dienstmagd schon das Ei unter dem Schwanz liegen hat. Damit ihre Schande nicht offenbar werde, vertraut sie auf den Rat der Hebamme sich einer Hexe an, die nun die Hochschwangere von vier Teufeln in eine einsame Gebirgsgegend tragen läfst, wo sie ein Mädchen zur Welt bringt, alles natürlich im groteskesten Stile durchgeführt. Von da an hören wir nichts mehr von der Mutter, sondern nur noch von der kleinen Cismena, die von zwei Feen beschützt unter den Hirten aufwächst und dann auf den Rat der Feen sich in die Stadt Creta begiebt, wo eine reiche alte Dame sie an Kindesstatt annimmt und ihr ein grofses Vermögen hinterläfst. So entwickelt

sich am Schlufs rings um das begehrenswerte Mädchen ein sehr geschäftiges Treiben, an welchem aufser verschiedenen Liebhabern auch eine kupplerische Betschwester teilnimmt; auch wird vorgeführt, wie ein abgewiesener Liebhaber sich in die Wüste zurückzieht und in einem langgedehnten lyrischen Monolog seine Liebesklagen ertönen läfst, auf die ihm das Echo antwortet, eines der kunstreichsten Beispiele dieses beliebten Motivs der Renaissancepoesie. Schliefslich erwirbt Cismenas Hand ein syrischer Prinz, der sich als Diener verkleidet hat, um in ihre Nähe zu gelangen.

Am glänzendsten aber zeigt sich Gil Vicente in seinen zehn Farsas.[1] Auch in dieser Kunstform, die zu Gil Vicentes Zeit über ganz Europa verbreitet war und bei allen nationalen Verschiedenheiten doch auch gewisse Übereinstimmungen im Stile zeigt, ist ein Zusammenhang unseres Dichters mit der Tradition kaum nachweisbar, wir finden auch hier in unvermittelter Nachbarschaft eine Fülle der originellsten und bühnenwirksamsten Einfälle und dann wieder Beispiele einer kindlich-primitiven Handhabung der dramatischen Form, wie sie uns in den französischen und selbst in den alten deutschen Spielen dieser Art kaum begegnet. Der äufsere Umfang ist bei Gil Vicentes Farcen ungefähr ebenso grofs wie bei seinen Festspielen, im Durchschnitt etwa 600 bis 900 Verse, aber auch hier wurde die dramatische Abrundung, die wir doch bei den Farcendichtern anderer Nationen erstrebt sehn, von Gil Vicente gar nicht als ein Erfordernis der Gattung empfunden. Es sind kleine Bilder aus dem damaligen portugiesischen Leben, eine aufserordentlich bunt zusammengewürfelte Gesellschaft tritt uns entgegen: die Stadtbewohner, deren Unternehmungs- und Abenteuerlust durch die grofsen Seefahrten geweckt ist, Bauern, die nach der Väter Weise fortleben, anspruchsvolle arme Adelige, Landpfarrer, Ärzte, kleine jüdische Geschäfts- und Handwerksleute, dann umherschweifende Zigeuner und Negersklaven, die die portugiesische Sprache auf ihre Weise radebrechen; dafs jedoch in dieser gemischten Gesellschaft neben dem portugie-

---

1) Zwei Spiele, die in der Ausgabe unter den Farsas stehn, habe ich zu den Festspielen gezogen (s. o. S. 190); das Auto da Lusitania mufs hier wegen des Vorspiels noch einmal berührt werden (s. u.).

sischen Lokalkolorit auch ein allgemein menschliches Interesse herrsche, dafür sorgt der internationale Gott Cupido, dem sie fast alle unterworfen sind. Am schärfsten trifft Gil Vicente mit seiner Satire die vornehm thuenden armen Adligen, ausgemergelte Gestalten, die eine schäbige Eleganz zur Schau tragen und meinen, die Mädchen geringern Standes müfsten von ihrer Liebe hochbeglückt sein; begleitet sind sie gewöhnlich von einem Diener, der, obwohl ihm der Magen knurrt, sich doch in allerlei drolligen Bemerkungen über seine und seines Herrn tragikomische Situation ergeht. Diese typischen Gestalten, die später in der Litteratur der Halbinsel so häufig wiederkehren, erscheinen bereits bei Gil Vicente vollständig ausgebildet. Der Ritter Aires Rosado, der gleich in der ältesten unter diesen Farcen auftritt (Quem tem farelos 1505), hat sogar eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Don Mendo in Calderons Alcalde de Zalamea; die ganze Handlung besteht darin, dafs er seiner Geliebten ein Ständchen bringt, unterbrochen vom Geheul der Hunde und den spöttischen Bemerkungen der Diener, die den Prahler heimlich verhöhnen und meinen, ein Jude könnte ihn mit seinem Quersack[1] totschlagen. In einer andern Farce (Os Almocreves, Die Maultiertreiber 1526) wird der arme Ritter dargestellt, wie von allen Seiten Diener und Lieferanten mit rückständigen Forderungen auf ihn einstürmen; der eine Maultiertreiber rühmt die fremden Länder, wie Frankreich, Deutschland und Flandern, wo die Leute nicht so über ihre Verhältnisse hinaus wollen. Eine jämmerliche Figur spielt der Kaplan des vornehmen Herrn, der sich auch zu weltlichen Verrichtungen wie Stiefelwichsen gebrauchen lassen mufs. Solcher Spott über die Geistlichkeit, an dem es ja auch in anderen Stücken Gil Vicentes nicht fehlt, kehrt in den Farsas besonders häufig wieder. In dem undatierten Spiel von den Ärzten ist der Held ein verliebter Kleriker, der der schönen Brasia Dias den Hof macht und sie stets in der Messe beim Dominus vobiscum fixiert. Doch kommt sein Bursche immer wieder mit

1) „Con una beca.“ Nach Vieiras Wörterbuch bedeutet dies eine Art Tunica ohne Ärmel; das obige Wort wählte ich im Anschlufs an Rapp, der mehrere Farcen des Gil Vicente geistvoll übersetzt hat (Spanisches Theater Bd. I, Hildburghausen 1868).

abschlägigen Antworten zurück und der zurückgewiesene Bewerber wird von Liebessehnsucht krank, worauf ihn zuerst seine alte Wirtschafterin mit den seltsamsten Hausmitteln kurieren will und alsdann noch der Reihe nach drei Ärzte, immer der eine grotesker und wunderlicher als der andere, an seinem Lager erscheinen. Zum Schlufs legt er einem Beichtvater ein Bekenntnis seiner Sünden ab, doch dieser erklärt die Liebe für etwas sehr Begreifliches und Natürliches, vorausgesetzt, dafs es sich um ein hübsches Mädchen und nicht um ein schäbiges, grindiges Weib handele. Gott habe ja auch dem Adam empfohlen, die Eva zu lieben, noch ehe diese verheiratet gewesen sei. In der Farça do Clerigo da Beira (1526) erscheint ein Geistlicher, der mit seinem Sohn auf die Jagd geht, während die Mutter zu Hause das Glockenläuten besorgt. Überall benutzt Gil Vicente die Gelegenheit zu burlesker Verzerrung der kirchlichen Gebräuche, das Äufserste in dieser Beziehung hat er in einem Gebet des liebeskranken Geistlichen: „O Cupido mi señor, in te speravi u. s. w.“ geleistet.[1] Die Farça das Ciganas entrollt ein Bild aus dem Zigeunerleben, die Mädchen wahrsagen den anwesenden Damen aus der Hand. Die Judenscene, die dem Auto da Lusitania vorangestellt ist, enthält ein meisterlich entworfenes Bild von dem Haushalt eines kleinen jüdischen Schneiders. Wir lernen die hübsche Tochter kennen, die das Hauswesen besorgt, ein Kavalier macht ihr den Hof und versteigt sich sogar zu der Beteuerung, er möchte ihretwegen gern vom Stamme Abrahams sein. Dann kommt der Vater nach Hause und macht sich an die Arbeit, wobei ihn sein Söhnchen Saul unterstützt, sie singen dabei eine Romanze von der Eroberung Valencias, endlich werden sie von zwei andern Juden abgeholt, um ein schönes neues Stück von Gil Vicente anzuhören, worauf dann das eigentliche Auto beginnt. Nur selten entwickelt sich aus dem dramatischen Bild eine eigentliche dramatische Handlung; in dem Spiel vom Pfarrer von Beira erscheint nach der oben erwähnten Eröffnungsscene völlig unvermittelt ein Bauer, der Efswaren zur Stadt trägt, aber von durchtriebenen Spitzbuben bestohlen wird, also eine inter-

1) S. o. S. 101 f.

nationale Schwankfigur[1]; sehr lustig sind die Verwünschungen, die er den Gaunern nachruft: „Ihr werdet ebensowenig in den Himmel kommen, wie ich meine Kapaune wiederkriegen werde.“ In der Farça do Velho da Horta (1512) erscheint gleichfalls eine wohlbekannte Figur: der verliebte Alte; hier ist die primitive Inscenierung besonders charakteristisch; der Alte steht auf der Bühne und äufsert seine Liebessehnsucht mit Gesang und Saitenspiel, dazwischen kommt die Kupplerin, um ihm stets wieder unter neuen Vorwänden Geld abzufordern. Im Auto da India (1519) erscheint zu Anfang eine Frau, deren Mann eben gerade nach Indien gereist ist, zum Schlufs kehrt er wieder zurück. Dazwischen vertreibt die Frau sich ihre Zeit mit zwei Liebhabern, deren einer, ein kastilianischer Edelmann, zu den gelungensten Vertretern seiner Gattung gehört. Gleich bei seinem ersten Auftreten stellt er sich im concettistischen Stile vor: „Ich komme, um mich selbst zu suchen, denn ich habe mich verloren an dem Tage, da ich Euch zuerst erblickte;“ er meint, Gott habe Indien eigens zu dem Zweck erschaffen, dafs ihr Mann dahin reisen und ihm freies Feld lassen solle.

Die abgerundetste von allen Farcen Gil Vicentes ist aber die Ines Pereira (1523). Wie die Didaskalie berichtet, schrieb er diese Farce, als einige gelehrte Leute Zweifel darüber äufserten, ob er seine Stücke selber verfasse oder sie von anderen Autoren stehle und ihm zur Probe die Aufgabe stellten, eine Farce zu schreiben über das Thema: „Besser ist ein Esel, der mich trägt, als ein Pferd, das mich abwirft.“ Die Eröffnung bildet wieder eines der anschaulichen Bilder, in denen Gil Vicente Meister ist: Ines sitzt allein zu Hause bei der Arbeit; sie ist sehr mifsmutig, dafs sie wie ein Topf ohne Henkel stets auf demselben Platze stehen mufs; sie möchte lieber ihr Leben geniefsen und hat darum einen harten Straufs mit der Mutter, als diese aus der Messe zurückkehrt und sie wegen ihrer Faulheit schilt. Da tritt eine Gevatterin herzu und empfiehlt der Ines einen Freiersmann, den reichen Bauer Pero Marques, den sie dann auch gleich herbeiholt, doch benimmt er sich so tölpelhaft ungeschickt und zeigt sich namentlich auch,

1) S. o. S. 172, 176 u. 2, 514.

da die beiden allein gelassen werden, so wenig unternehmend, dafs Ines nichts von ihm wissen will; sie erklärt der Mutter, dafs sie lieber einen feinen Mann haben will, der die Geige spielen kann, und sollte sie auch Brot und Zwiebeln essen. Ein solcher feiner Mann wird nun auch von zwei jüdischen Heiratsvermittlern herbeigeholt. Es ist ein armer Ritter, der sehr selbstbewufst auftritt und alsbald der Liebsten zu Ehren sich als Sänger und Geigenspieler vernehmen läfst; als sein Bursche in der üblichen Weise mit vorlauten Bemerkungen dazwischenfährt, will er ihm die Geige auf dem Kopf zerschlagen, doch erinnert ihn der Bursche zu rechter Zeit daran, dafs sie geliehen ist. Nun werden die Liebesleute bald miteinander einig, die Hochzeit mit darauffolgendem Tanz wird auf der Bühne gefeiert. Nachdem aber das junge Paar allein zurückgeblieben ist, zeigt sich der Ritter sogleich als ein eifersüchtiger Tyrann; er will in den Krieg ziehen und läfst Ines unter der Obhut des Burschen zurück, der sie unter strengem Verschlufs halten soll. So zieht er fort; auch der Bursche entfernt sich, um mit den Mädchen auf der Strafse zu schäkern und die eingeschlossene Ines hat die bequemste Zeit zu einem kläglichen Monolog. Dieser Monolog wird jedoch sehr bald durch den Burschen unterbrochen, der ihr einen Brief überbringt mit der Nachricht, ihr Mann sei bei der Flucht aus einer Schlacht von einem Schäfer totgeschlagen worden. Nun nimmt sie sogleich den Schlüssel an sich, jagt den Burschen fort und läfst von der Gevatterin den reichen Bauer wieder herbeiholen, indem sie zur Begründung das als Thema aufgegebene Sprichwort citiert. Diesmal wickelt sich Verlobung und Trauung noch rascher ab und gleich nach der Trauung kommt ein Liebhaber, als Eremit verkleidet, der sofort mit Ines ein Stelldichein ausmacht. Sie beredet auch alsbald den Gatten, mit ihr zu dem heiligen Mann zu wallfahrten; wir sehen auf der Bühne, wie sie sich auf den Weg begeben und der Mann sie auf den Schultern durch einen Flufs trägt. Das Stück schliefst, indem Ines ein Spottlied auf den eignen Mann anstimmt, wobei der Tropf den Kehrreim mitsingt. Weniger anziehend ist die zwei Jahre später gedichtete Fortsetzung (1525), wo der Bauer in einer Reihe von unzusammenhängenden Scenen sich als einfältiger Dorfrichter zeigt.

Bei Gil Vicente bietet die Erkenntnis der litterarischen Traditionen, aus denen er hervorging, noch gröfsere Schwierigkeiten dar, als bei seinem spanischen Zeit- und Kunstgenossen Torres Naharro. Wir fanden öfters, zumal in seinen geistlichen Spielen, Anklänge an die internationale mittelalterliche Kunstübung, aber manches derart könnte auch unmittelbar aus der Predigt- und Erbauungslitteratur stammen, aus der die Dramatiker so viele Anregungen schöpften, so z. B. wenn Gil Vicente die Wanderung der Seele auf dem Wege des Heils allegorisch schildert. Wo dramatische Motive verwertet sind, die schon im lateinischen geistlichen Drama vorkommen, sind wir auch ohne urkundliche Belege doch zu der Vermutung berechtigt, dafs diese Motive schon vor Gil Vicente in Portugal bekannt waren, z. B. die Reihe der Propheten Christi und vielleicht auch die Vertreter der verschiedenen Stände in der Hölle. Aufserdem ist man versucht zu fragen, ob die dramatische Litteratur des Auslands, soweit sie sich in der Volkssprache bewegte, nicht vielleicht einen Einflufs ausübte, wobei natürlich in erster Linie an Frankreich und die Provence zu denken wäre, deren Einflufs auf die reich entwickelte lyrische Poesie der Portugiesen unzweifelhaft feststeht. Aber wie in anderen Ländern, so giebt es auch hier nur wenige Fälle, wo die Annahme einer unmittelbaren Einwirkung des französischen Dramas nahe liegt, wie z. B. bei der oben erwähnten Teufelsscene im Auto vom kananäischen Weibe. Wenn das Auferstehungsspiel mit einem grotesken Judengesang abschliefst, so hat man die Wahl, ob man darin eine nur zufällige Übereinstimmung mit ähnlichen Späfsen in den deutschen Mysterien erblicken will, oder ein internationales komisches Motiv, für welches uns durch einen Zufall kein französisches Beispiel überliefert ist.

Dafs jedoch auf jeden Fall litterarische Traditionen vorhanden gewesen sein müssen, an die Gil Vicente anknüpfte, ergiebt sich schon aus der oben erwähnten Didaskalie zur Farce von Ines Pereira, wonach einige Leute die Frage aufwarfen, ob Gil Vicente „estas obras“ nicht von anderen Autoren stehle. Manche internationale Motive waren gewifs schon längst vor Gil Vicente durch fahrende Kleriker oder Spielleute nach Portugal gelangt, wo schon 1193 Gaukler (französischer Herkunft?)

sich am königlichen Hof mit Possenspielen sehen liefsen[1], und herkömmliche Effekte, wie die Parodierung von Predigten in Sermons joyeux und ebenso auch die burleske Verdrehung kirchlicher Gesänge, waren gewifs schon früher in Portugal eingebürgert. Wenn ferner Gil Vicente vorführt, wie ein Bauer von den Stadtleuten um seine Waren geprellt wird, oder wie eine Frau in Abwesenheit ihres Mannes zwei Liebhaber zu gleicher Zeit hat, so sind das Motive, die der Dichter ohne Zweifel schon in der Schwanklitteratur, sei es in erzählender, sei es in dramatischer Form vorfand.

Die künstlerische Tradition des eigenen Vaterlandes bot dem Dichter vor allem eine ausgebildete musikalisch-metrische Technik; in seinen Dramen und besonders in den zahlreichen Gesangseinlagen wechseln die mannigfaltigsten Strophenformen. Wir dürfen annehmen, dafs er schon längere Zeit als Dichter und Komponist bei den Abendunterhaltungen (Serões) des Hofes aufgetreten war, ehe er sich mit dramatischen Dichtungen hervorwagte[2], ähnlich wie schon einige Jahre früher sein Vorbild, der spanische Musiker Juan del Encina die Dichtungen, die er für den Hof des Herzogs von Alba verfertigte, zu kleinen Dramen zu gestalten begann. Wie der Spanier, so begann auch der Portugiese mit kleinen Weihnachtsspielen, die ihren Hauptreiz durch die Vorführung von komischen Scenen aus dem Hirtenleben erhielten; auch den Abschlufs mit einem Vilancete hat er vielleicht von dem Spanier übernommen. Späterhin hat er freilich das Gebiet seiner Kunst unendlich viel weiter ausgedehnt.

Gil Vicente hat eine unerschöpfliche Ader von komischen Einfällen und eine grofse realistische Beobachtungsgabe. Namentlich in den Farcen hat er auch die Redeweise der verschiedenen Personen vortrefflich charakterisierend auseinandergehalten; die Landleute und die Mauren bedienen sich ihrer eigentümlichen Sprache und auch der Wechsel zwischen spanisch und portugiesisch redenden Personen ergiebt sich in den Farcen weit naturgemäfser aus der Situation, als dies in den übrigen Stücken

---

1) Michaelis S. 172.

2) Über Gil Vicentes eigene Kompositionen und die von ihm verwendeten lyrischen Formen vgl. die Andeutungen bei Michaelis S. 283.

der Fall ist. Die Eigentümlichkeiten der dramatischen Struktur wurden schon öfters erwähnt. Er versteht es vortrefflich — und wiederum besonders in den Farcen — uns mit einer lebendigen Scene sogleich in medias res zu versetzen. Andrerseits mangelt es in seinen Stücken durchaus an dramatischer Abrundung und offenbar empfand er gar nicht das Bedürfnis einer solchen, sonst wäre es ihm gewifs ein leichtes gewesen, es in dieser Beziehung so weit zu bringen wie andere viel weniger begabte Dichter. Auf uns macht er dadurch den Eindruck eines undisziplinierten Talents, obgleich die Verse und die musikalischen Partien seiner Stücke einen berechnenden Kunstverstand voraussetzen. Ohne Zweifel war er auch selber als Schauspieler und Regisseur thätig und hat namentlich bei den Festspielen alles in Bewegung gesetzt, was ihm der glänzende Hofhalt für die Zwecke einer prächtigen Inscenierung darzubieten vermochte.[1] Die geistlichen Spiele wurden in der Regel, wie die Didaskalie zur Barca do Inferno ergiebt, in der Hofkapelle dargestellt.[2] Die Farcen wurden wohl ohne alle Dekoration vorgeführt; wenn Ines Pereira von ihrem Mann über einen Bach getragen wird, so konnten die Zuschauer mit leichter Mühe sich die Dekoration hinzudenken, ebenso war es vermutlich garnicht oder doch nur in der einfachsten Weise veranschaulicht, wenn in der Judenscene die Mutter und die Tochter sich in zwei verschiedenen Stockwerken des Hauses befinden.

Von der humanistisch italianisierenden Richtung, die sich zu seinen Lebzeiten über Portugal verbreitete, hat er so gut wie nichts gelernt; er nahm ihr gegenüber eine bewufst ablehnende Haltung ein. Es zeigt sich dies am deutlichsten in

1) Bei den Prologen zu den Festspielen Templo d'Apollo und Triumpho do Inverno wird ausdrücklich bemerkt, dafs sie vom Dichter selbst gesprochen wurden; was er sonst noch für Rollen gespielt haben mag, ist nicht mehr ersichtlich. Über die vom Hofe besoldeten Musiker und Tänzer vgl. Michaelis. Worauf sich die dort S. 282 vorgebrachte Behauptung gründet, dafs die weiblichen Rollen von Frauen dargestellt wurden, ist nicht ersichtlich.

2) Die Didaskalie zu dem kurzen Fronleichnamsspiel, wonach dieses Spiel „na Igreja das Caldas, na procissão de Corpus Christi“ vorgeführt wurde, läfst verschiedene Deutungen zu; vgl. übrigens o. S. 133.

der Widmung an König Johann III.[1], die er selber noch als alter Mann für die geplante Ausgabe seiner Werke entwarf. Hier hat er den humanistischen Widmungsstil köstlich verspottet; er will nicht vom König verlangen, dafs er ihn mit seinem Namen gegen die Neider und Spötter beschirme, er beansprucht keine so gewaltige Stütze für seinen geringfügigen Bau; wenn Christus auf Erden verkannt und verspottet worden sei, dann müsse er sich das erst recht gefallen lassen. Und in den Eingangsworten meint er ironisch, die Alten und die Modernen hätten den Dichtern nichts Gutes und Schönes mehr zu sagen übrig gelassen, so dafs eigentlich am besten sei, nur das bereits Gesagte zu wiederholen, wie das Echo in den Thälern, das selber nicht weifs, was es sagt. Höchstens in den Festspielen kann man von einem gewissen Einflufs der Renaissancepoesie sprechen. In den zahlreichen bukolischen Scenen weifs aber Gil Vicente sich von solchen Einflüssen viel freier zu halten als Juan del Encina. Bei ihm erscheinen nur plebeische Hirten und keine solchen des Idealstils; die seltsame theologisch-bukolische Eröffnungsscene des Spiels vom kananäischen Weibe ist in einer Manier gehalten, die schon in der mittelalterlichen Schulpoesie vorkommt. Auch bei einzelnen Effekten, wie bei dem Echospiel, brauchen wir keinen Einflufs des Renaissancedramas anzunehmen.

Was er etwa von stofflichen Elementen aus der antiken Welt entlehnte, hat er mit Hans-Sachsischer Naivetät in seinem Kunststil verarbeitet. Die klangvollen italienischen Versformen, an denen sich so manche seiner Zeitgenossen berauschten, hat er in seinen Dramen niemals angewendet. Und so ist es auch sehr wohl möglich, dafs in Gil Vicentes letztem Drama (1536) der gefoppte alte Liebesnarr, der in Weiberkleider gesteckt wird, von dem erfindungsreichen Dichter ohne Anlehnung an eine der gleichartigen italienischen Lustspielfiguren dargestellt wurde.

Auch auf religiösem Gebiet darf man Gil Vicente nicht, wie dies schon geschehn ist, als einen Neuerer betrachten. Er zeigt, wie so manche geistig regsame Laien, eine gewisse Kenntnis des kirchlichen Lehrgebäudes und Interesse für die

1) Obras 3, 389.

Kuriositäten der mittelalterlichen Theologie, und ohne Zweifel hat er die kirchliche Lehre gläubig hingenommen. Allerdings hat er bis in die letzten Jahre seiner dichterischen Wirksamkeit sich immer wieder über die Geistlichen und namentlich über ihre Neigung zu galanten Abenteuern lustig gemacht, auch die burlesken Parodien von Gebeten und Ceremonien kehren stets von neuem wieder; doch brachte er — und offenbar auch seine Landsleute — sich nicht zum Bewufstsein, dafs diese in der spätmittelalterlichen Litteratur gangbaren Späfse jetzt nicht mehr so unbedenklich waren. Dies zeigte sich besonders deutlich, als Mascarenhas, der portugiesische Gesandte in Brüssel, am 21. Dezember 1531 ein grofses Fest veranstaltete, um die Geburt des ersten Sohnes seines Landesherrn zu feiern und bei dieser Gelegenheit eine nicht mehr erhaltene halb spanische, halb portugiesische Komödie Gil Vicentes „Jubileo d'amor“ aufführen liefs, in welcher die Habsucht der Kurie verspottet wurde. Die Anwesenden, zum grofsen Teil Portugiesen, amüsierten sich vortrefflich, nur Girolamo Aleandro, der damals im Auftrag des Papstes in Brüssel weilte, war höchlich empört, zumal da man für das Spiel ein Barett vom Kardinallegaten entliehen hatte; er wollte sich auch nicht beruhigen, als man ihm sagte, es handle sich um ein altes Stück, das man gerade hervorgezogen habe, weil kein anderes zur Hand war.[1] Wenn Gil

1) Diese Aufführung war bisher blofs bekannt durch einen von André de Resende verfafsten Bericht in lateinischen Hexametern (Genethliacon etc., Bononiae 1533), Mitteilungen daraus bei Braga 1, 191 und Schack 1, 162. Er rühmt dem Dichter des Festspiels „Gillo“ nach, dafs sein Ruhm den des Plautus und Terenz übertreffen würde, wenn er lateinisch geschrieben hätte. Braga und andere meinten, man habe damals das Auto da Lusitania aufgeführt, offenbar weil dies Stück in Portugal bei dem festlichen Anlafs gedichtet wurde; die Irrigkeit dieser Ansicht ergiebt sich aus dem bisher unberücksichtigt gebliebenen Bericht Aleanders in einem Brief aus Brüssel vom 26. Dezember 1531 (bei Lämmer, Monumenta Vaticana, Freiburg i. B. 1861, S. 92), den ich hier folgen lasse: „Fussimo invitati il dì di Santo Thomaso, il Rev. Legato, io et gli precipui oratori di Principi insieme con gli primi Consiglieri Caesarei et infiniti altri Baroni et Nobili di questa corte ad un Banchetto *πρεσβ. τῆς Λυσιτανίας* il qual *διὰ τὸν πρωτότοκον τοῦ βασιλέως αὐτοῦ* ha fatto feste inaudite primo a Cesare et alla Regina sorella et poi a noi; dove fu recitata presente mundo una comedia *ἰβεριστὶ καὶ λυσιτανιστί* — di una mala sorte, che sotto nome di un Jubileo d'amor

Vicente bei der Vorführung von Mauren und ebenso in der jüdischen Familienscene vor dem Auto da Lusitania einen gutmütig harmlosen Humor walten und nichts von dem damals so verbreiteten fanatischen Hafs spüren läfst, so ist das kaum aus grundsätzlichen Erwägungen zu erklären, wir sahen ja, dafs anderwärts, in der Barca do Inferno, der Jude mit seinem Ziegenbock ganz besonders schlecht behandelt wird. Und wenn in der Barca da Gloria der Teufel sagt, für ihn sei der Glaube ohne Werke vorteilhaft, so scheint das dafür zu sprechen, dafs Gil Vicente in dogmatischer Hinsicht den Standpunkt der alten Kirche teilte.

* * *

Die reichhaltige dramatische Produktion, die sich neben und nach Gil Vicente entwickelte, ist wohl zum gröfsten Teil verloren gegangen. Der Index der verbotenen Bücher belehrt uns, dafs gar manches der geistlichen Censur zum Opfer fiel, doch andrerseits lassen die spärlichen erhaltenen Reste vermuten, dafs dieser Verlust vom künstlerischen Standpunkt aus nicht allzu sehr zu bedauern ist. Von höfischen Festspielen

era manifesta satyra contra di Roma, sempre nominando apertamente ogni cosa, ch'da Roma et dal Papa non veniva se non vendition di Indulgentie, et chi non dava danari, non solo non era absoluto, ma excommunicato da bel nuovo, et cossì cominciò et perseverò et finì la comedia, et era uno principal che parlava, vestito cum un' rochetto da Vescovo, et fingeasi vescovo et havea una baretta Cardinalesca in testa, havuta da Casa dil Reverendissimo Legato, datali per ho senza che gli nostri sapessero per ch'fine, et era tanto il riso di tutti, che parea tutto'l mondo iubilosse; a me veramente crepaua il cuore parendomi esser in meggia Saxonia, ad udir Luther, over esser nelle pene dil sacco di Roma, et non potei far ch' summissa voce non ne facesse un cegno di querela cum bari [Monsignore di Barri] ch'mi sedea presso: et di poi etiamdio lho detto (ad) alcuni di precipui con bel modo, ch'questi non son atti da far in luogo di christiani, et tanto meno nella corte d'un tanto et tam virtuoso et catholico Imperator, qual certo sò l'harrà per male, et maxime procedendo tal desordine da una natione, la qual tenemo per propugnatrice di la fede. Mi è stato resposto che certo non è cosa fatta hora, ma comedia d'altri tempi, di la qual per non havere altre, si sono serviti, resposi che quomodocunque era cosa brutta, et se mai a tempo niuno al presente scandalosissima, et fuor d'ogni proposito et ragione, vedi mo V. S. come va il seculo.

im Stil Gil Vicentes hat sich sonst nichts erhalten; was wir noch besitzen, sind geistliche Spiele und Farcen. So dichtete der Franziskaner Affonso Alvares ein Spiel von der heiligen Barbara in engem Anschlufs an die goldene Legende; indem er auch darstellt, wie die Heilige durch ein Wunder aus dem Gefängnis ins Gebirg unter die Hirten versetzt wird, ergab sich ihm die Gelegenheit zur Einflechtung einer der beliebten Hirtenscenen, wobei er im Stil Gil Vicentes das Spanische an die Stelle des Portugiesischen treten läfst; drei weitere Legendendramen des Alvares sind verloren gegangen.[1] Von einem Weihnachtsspiel „Pratica de tres pastores", das einen Frei Antonio de Lisboa zum Verfasser hat, ist es nicht sicher, ob es noch in unsern Zeitraum zurückreicht; die Hirtenscenen in der heiligen Nacht werden hier in einem ähnlichen komischen Stil vorgeführt, wie in den mittelalterlichen Mysterien.[2] Balthasar Dias verfafste vor 1537 zwei Legendendramen von S. Alexius und S. Catharina; von seinen sonstigen geistlichen Spielen kennen wir nur die im Index erwähnten Titel; von andern dort erwähnten Stücken dieser Art sind die Verfasser unbekannt. In die Zeit Gil Vicentes scheint auch ein anonymes Spiel vom jüngsten Gericht zurückzureichen, das merkwürdige traditionelle Züge enthält; wenn unter den Opfern der Hölle eine ganze Reihe von Vertretern der verschiedenen Stände: ein Bauer, ein Notar, ein Fleischer, ein Müller, ein Hökerweib vorgeführt werden, so ist dies ein neuer Beleg für die Verbreitung des beliebten mittelalterlichen Motivs, das vielleicht auf ein lateinisches geistliches Drama zurückgeht.[3]

Das günstigste Geschick von allen diesen Dichtern hatte Antonio Prestes, über dessen Lebensschicksale nichts Näheres bekannt ist; sieben dramatische Spiele von ihm sind in einer Sammlung von portugiesischen Spielen erschienen, die ein gewisser Affonso Lopes 1587 herausgab und die aufserdem auch zwei Stücke des Cameons enthält. Prestes ist wohl nur zu-

---

1) Über Affonso Alvares vgl. Braga 1, 208ff.

2) S. o. 1, 206. Eine neue Ausgabe der Pratica von K. Michaelis) im Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen 65, 1ff.

3) S. o. 1, 360. Einige bibliographische Angaben über die erwähnten Dramatiker bei Michaelis S. 307.

fällig in so gute Gesellschaft geraten. Das ausführlichste unter diesen Spielen, „Auto da Ave Maria“ (ca. 2400 Zeilen), hat als das einzige Beispiel einer portugiesischen Moralität ein gewisses Interesse. Es behandelt ganz wie die französischen, englischen und niederländischen Spiele dieser Art den Kampf der guten und bösen Geister um die Seele des Menschen, während die Schlufswendung aus der Litteratur der Marienmirakel entlehnt ist. Diesmal ist das Kampfobjekt ein Ritter, der von der Vernunft begleitet und beraten wird; wir sehen, wie ihm auf der Bühne der Baumeister Bom Proposito mit drei gleichfalls allegorischen Gehilfen ein Schlofs baut, dessen drei Thore von drei Tugenden bewacht werden. Der Teufel und seine Genossen sind vor allem bestrebt, Vernunft beiseite zu schaffen; sie wird von Sinnlichkeit besiegt und gefesselt, und nun treten zwei Philosophen hinzu, der weinende Heraklit und der lachende Demokrit, und betrachten den Fall, jeder auf seine Weise. Nach der Unterjochung der Vernunft ist die Aufgabe des Teufels bedeutend erleichtert, er naht sich in italienischer Tracht dem Ritter, als dieser gerade den Schlofsbau besichtigt, spielt sich als Kenner der Baukunst auf und meint, er werde das Werk viel schöner ausführen, worauf der Ritter den Baumeister und seine Gehilfen entläfst und natürlich auch die drei Tugenden, die die Thore bewachen, durch ebenso viele Laster ersetzt werden. Jetzt hat der Teufel den Ritter ganz in seiner Gewalt, dieser giebt auch seine Einwilligung dazu, dafs die Vorüberziehenden überfallen und beraubt werden, doch auf einmal fällt ihm ein, dafs er beinahe die Stunde vergessen hätte, wo er sein regelmäfsiges Ave Maria spricht und kaum hat er das Gebet vollendet, so treten die drei Erzengel auf, befreien ihn aus der Gewalt der bösen Geister und verbinden ihn aufs neue mit der Vernunft. Prestes behandelt diesen Stoff durchaus in der buntscheckigen Manier Gil Vicentes, Gesang und Tanz sind reichlich vertreten, für den Humor sorgt aufser dem Teufel und seinen Genossen auch noch ein Bursche des Ritters, und von der Art, wie er allerlei Elemente der humanistischen Bildung hineinmengte, hatten wir an dem Auftreten der zwei Philosophen ein Beispiel. Dafs er sich übrigens gegen die in Portugal mehr und mehr aufkommende Renaissancepoesie nach italienischer Manier ablehnend

verhält, ist bei dem Verfasser eines solchen Werkes nicht zu verwundern, auch scheinen einige spöttische Bemerkungen seines Teufels über die Ausländerei (S. 53f.) dies zu bestätigen. Und wenn der Teufel bei Betrachtung des allegorischen Schlosses mit technischen Ausdrücken des Renaissancestils um sich wirft und die italienische Baukunst anpreist, so spricht dies dafür, dafs Prestes auch bei dem damaligen Umschwung des architektonischen Geschmacks in Portugal auf seiten der Anhänger des Alten stand.[1]

Die anderen Stücke des Antonio zeigen eine ähnliche Zerfahrenheit und Zusammenhangslosigkeit wie manche Stücke Gil Vicentes ohne deren Vorzüge. Doch hat er diesem auch manches abgesehn, vor allem die Kunst, uns ohne lange Umschweife mitten in die Handlung zu versetzen. So eröffnet er z. B. das Spiel von der eifersüchtigen Frau (Auto da Ciosa) mit einer sehr lebendigen häuslichen Scene: der Mann will ausgehn, die Frau will ihn nicht fortlassen, der humoristische Hausknecht wirft seine Bemerkungen dazwischen. Der weitere Verlauf des Gesprächs hält sich jedoch nicht auf der Höhe des Anfangs, das Verhältnis zwischen Mann und Frau wird durch allerlei Anekdoten aus dem Altertum erläutert, diese allgemeinen Betrachtungen werden fortgesetzt, nachdem der Mann weggegangen ist und ein Onkel die mifsgestimmte Frau besucht, und es entwickelt sich eine sehr verworrene und unwahrscheinliche Intrigue. In einem andern Stück (Auto dos dous irmãos) wird dargestellt, wie zwei Brüder sich heimlich vermählt haben und deshalb mit ihrem Vater zerfallen sind, dann erfahren wir aus einer Bühnenanweisung, dafs nunmehr die Versöhnung eingetreten ist und es beginnt ohne jeden Zusammenhang mit dem Vorhergehenden eine Dramatisierung der weitverbreiteten

---

1) Die in diesem Zusammenhang stehende Äufserung über den „gran Sebastiano" bezieht sich übrigens nicht, wie Braga 1, 261 meint, auf Bastiano da San Gallo, sondern, wie jetzt auch Vasconcellos in seiner Ausgabe des Francisco de Hollanda (Quellenschriften zur Kunstgeschichte 1899 Einl. S. LV) richtig erkannt hat, auf Sebastiano Serlio und sein architektonisches Lehrbuch, dessen vierter Teil (von den fünf Ordnungen) zuerst 1537 erschien. Damit ist auch ein terminus a quo für das vorliegende Drama gegeben.

Geschichte von dem Vater, der seine Söhne mit der Erwartung einer reichen Erbschaft täuscht, um sie dadurch zu veranlassen, dafs sie ihn auf seine alten Tage aufmerksam und liebevoll pflegen. Der Auto dos Cantarinhos beginnt mit Vorführung der typischen Gestalt eines armen Ritters und seines lustigen Dieners, darauf wird, mit kindischer Unbeholfenheit dramatisiert, eine Geschichte dargestellt, wie der Ritter seine Frau aus dem Weg räumen will, um eine andre zu heiraten, wie er dann ins Gefängnis geworfen wird und die edle Frau in Männerkleidern sich zu ihm einschleicht, ihm Gelegenheit giebt, sich zu retten und selber als Gefangene zurückbleibt und wie dann die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und Vernunft zu ihr ins Gefängnis kommen. Prestes, der es liebt, bei jeder Gelegenheit seine Lesefrüchte anzubringen, citiert hier die Weiber von Weinsberg als ein Beispiel der ehelichen Treue.

Wir haben also hier auch in der portugiesischen Litteratur Beispiele für die dramatische Behandlung novellistischer Stoffe, aber von einer Unbeholfenheit, dafs selbst die derartigen Stücke des Hans Sachs daneben als Muster einer raffinierten Technik erscheinen. Eine ausführlichere Betrachtung dieser Werke verlohnt sich um so weniger, da sich keine weitere Entwicklung daran anknüpfte. Nur in den komischen Partien erinnert auch hier einiges an die Manier Gil Vicentes; das Hauptinteresse liegt auf sittengeschichtlichem Gebiete.

Aufser den Stücken des Antonio Prestes enthält die Sammlung von 1587 auch noch drei Possenspiele in der Art Gil Vicentes, zusammenhangslos und ohne Abrundung, aber mit allerlei lustigen Einfällen.[1] In dem Auto do Physico von Jeronymo Ribeiro wird uns vorgeführt, wie ein junger Edelmann sich krank stellt, um in das Haus eines Arztes gelangen zu können, in dessen Tochter er verliebt ist; aufserdem wird der pedantische alte Doktor auch noch von seinem Diener gefoppt, der in Abwesenheit des Herrn in dessen Kleidern sich als Arzt aufspielt und Konsultationen erteilt, mit allerlei lateinischen Brocken untermischt.[2] Ähnlich ist die Intrigue in dem

1) In neuerer Zeit nicht wieder gedruckt, mir blofs bekannt aus den Inhaltsangaben und Auszügen bei Braga 1, 234 ff., 271 ff., 274 ff.

2) Die nämliche Situation in einem spanischen Paso o. S. 176.

Auto de Rodrigo e Mendo von Jorge Pinto; dort nimmt der Liebhaber die Verkleidung eines Maurergesellen an; als Episodenfigur erscheint auch hier der arme Ritter mit seinem hungrigen Bedienten. In der Cena Policiana von Anrique Lopes trägt ein verliebter Student die Kosten des Spafses. Von einem Bruder des Jeronymo, Antonio Ribeiro Chiado, der aus dem Franziskanerorden austrat, um in der Hauptstadt ein liederliches Leben zu führen, besitzen wir noch drei dramatische Werke[1], in denen die Handlung gegenüber dem Gespräch und der Sittenschilderung noch mehr zurücktritt, als dies schon bei Gil Vicente der Fall war. Es sind lose aneinander gereihte und sehr weitläufig ausgeführte Scenen aus dem Alltagsleben; jedes Stück umfafst etwa 1500 Verse; die Quintilla und die Redondilla herrschen vor, öfters sind lyrische Gedichte eingeschoben. In dem „Gespräch von acht Personen“ unterreden sich Hidalgos und junge Bursche, die ihnen aufwarten, mit satirischen Ausfällen auf das Hofleben und die Rechtspflege; wenn einer der Hidalgos ein Gebet spricht und selber allerlei weltliche Bemerkungen dazwischen wirft, so ist das ein Effekt, der schon in Gil Vicentes Kleriker von Beira vorkommt. Das Gespräch von den Gevattern enthält unter andern eine Kartenspielscene. Am lebendigsten ist das Spiel von den Hökerinnen; es spielt in den Kreisen der Vorstadtbevölkerung und führt eine Brautwerbung und Hochzeit vor, wobei manches an die Ines Pereira des Gil Vicente erinnert.

In gewissem Sinne kann man zu den Dramatikern aus Gil Vicentes Schule auch Portugals gröfsten Dichter Camoens (1524/25—1580) rechnen, denn in seinen anspruchslosen dramatischen Dichtungen kehrte er sich nicht an die Regeln der Renaissancepoetik, die er in seinem für die Ewigkeit bestimmten Epos als Richtschnur nahm. Wie bei Ariost, Machiavelli, Giordano Bruno, Cervantes, so erhalten auch bei Camoens die dramatischen Dichtungen ihren Hauptreiz durch die Persönlichkeit des Dichters, dessen volle Gröfse uns auf einem andern

---

1) Herausg. in den Obras do Poeta Chiado ed. A. Pimentel, Lisboa 1889, S. 1—145. Chiado † als alter Mann 1591. Nach den historischen Anspielungen in der Pratica de oito figuras (vgl. Pimentel S. 17) scheint dieses Stück in der ersten Hälfte der 40er Jahre des 16. Jahrh. verfafst.

Gebiete entgegentritt. Die Dramen des Camoens, leicht und rasch hingeworfene Erzeugnisse einer sorglos heiteren Jugend, wirken um so ergreifender im Gegensatz zu dem grofsen Lebenswerk, das der gereifte Mann von den furchstbarsten Schlägen des Schicksals frühzeitig gebeugt vollbrachte, indem er die Führerin der Musen anflehte, ihm den Geist wenigstens noch so lange aufrecht zu erhalten, bis er diesen Gesang dem portugiesischen Volk schenken könne. Die genaue Entstehungszeit der drei von ihm erhaltenen Dramen ist nicht bekannt, doch werden sie wohl mit Recht in die Zeit seines Lissaboner Aufenthalts zwischen 1543 und 1549 gesetzt.[1]

In dem einen dieser Lustspiele, den Enfatriões, entlehnt er den Gang der Handlung und auch manche Einzelheiten aus dem Amphitruo des Plautus, sowie aus der Supposita des Hermolaus Barbarus. Freilich kann er mit den gröfsten Dichtern, die sich an die Erneuerung dieses Stoffes gewagt haben, den Vergleich nicht aushalten, weder mit dem überlegenen Künstler Molière noch mit dem tiefbohrenden Kleist. Aber doch entwickelt sich die Handlung sehr frisch und lebendig. Am ausführlichsten verweilt Camoens natürlich bei der Situation, wie der verwandelte Merkur dem Sosia in dessen eigener Gestalt entgegentritt, und wie die mittelalterlichen Bearbeiter des Stückes (s. o. 1, 22ff.), so findet auch er ein besonderes Gefallen daran, zu schildern, wie Sosia an seiner eigenen Indentität zweifelt, doch entwickelt er aus der Situation auch eine Fülle von neuen lustigen Späfsen eigener Erfindung. Die Zweisprachigkeit, die Camoens nach dem Muster der Gil-Vicentischen Schule beibehalten hat, ist hier sehr geschickt zur Steigerung des komischen Effekts verwertet: der Clown Sosia spricht spanisch, der Gott Merkur portugiesisch, nur wenn er in der angenommenen Rolle des Sosia auftritt, fängt er gleichfalls an spanisch zu sprechen. Merkur erscheint überhaupt als die treibende Kraft der Intrigue, er ist es, der dem Götterkönig den Plan der Verwandlung eingibt, und in einer kurzen Scene

[1] Vgl. Michaelis S. 308. Storck in seiner Übersetzung der „Sämtlichen Gedichte" des Camoens (Bd. VI, 1885) hat dessen Lustspiele mit guten Anmerkungen begleitet.

mit Alkmenes Magd Bromia nimmt er wenigstens einen Anlauf dazu, das Verwechslungsspiel der Liebe auch auf die Dienerschaft zu übertragen, wie dies Molière später so meisterlich durchgeführt hat. Doch hat Camoens nach der Unsitte der portugiesischen Lustspieldichter die angesponnene Intrigue dann wieder fallen lassen. Auch die Scenen, in denen ein anderer Diener, Feliseo, der Bromia erfolglos den Hof macht und dann seine Liebesgedichte einem Freund Callisto vorliest, sind bei manchen gelungenen Einzelheiten doch ohne sonderliches Interesse; Feliseo verschwindet schon am Schluss des ersten Aktes. Aus dem allem ergiebt sich, dass Camoens mit der Behandlung des römischen Lustspiels in portugiesischer Sprache durchaus keine litterarische Tat im Sinne des Klassicismus beabsichtigte, er ist auch nicht davor zurückgescheut, das portugiesische Lokalkolorit anachronistisch hervortreten zu lassen, und hat als Versmafs die volkstümliche Form der Quintillas gewählt, die er trefflich handhabt und öfters zu epigrammatischen Wirkungen verwertet.[1]

Die beiden anderen Stücke des Camoens sind phantastische Lustspiele ohne allen Zusammenhang mit den klassischen Traditionen. Im Rei Seleuco ist freilich der Stoff aus Plutarch entlehnt, es ist die Geschichte vom Königssohn, der aus hoffnungsloser Liebe zur Stiefmutter krank wird, worauf ihm der grofsmütige Vater die Gemahlin überläfst. Aber hier, wo Camoens sich die Handlung selbständig für die dramatische Form zurechtlegen mufste, ist die mittelalterliche Form des

1) So beschliefst z. B. der feige Sosia III, 2 den Bericht über sein Mifsgeschick mit den Worten:

> Y con furia tan crecida
> á mi se vino aquel hombre,
> que yo me puse en huida
> y ansi le dejé mi nombre
> por me dejar el la vida.

oder II, 6:

> Merkur: Qué buscas cabe esa puerta
> hombre? Sé que eres ladron.
> Sosia: Ay que el alma tengo muerta!
> Oh Jupiter me convierta
> las tripas en corazon.

Schauplatzes festgehalten, wenn auch die Standorte offenbar nicht durch besondere Dekorationen bezeichnet waren. Dies zeigt sich gleich am Anfang: zuerst kommen König und Königin im Gespräch über den Zustand des Sohnes, dann erscheint der Sohn Antiochus im Gespräch mit seinem Pagen, hierauf heifst es: er kommt dahin, wo der König steht und der König sagt zu ihm u. s. w. Am Schlufs ihres Gespräches fordert der König seinen Sohn auf, sich zur Ruhe zu begeben: „Wir wollen uns entfernen, während das Bett zubereitet wird“. Es folgt eine komische Episode: das Mädchen, welches das Ruhebett herrichtet, wird in dieser Arbeit durch die drolligen Liebeserklärungen des Pförtners unterbrochen, der nicht mehr in der ersten Jugend steht; ihre schnippischen Antworten lassen deutlich erkennen, dafs sie zu seiner Leistungsfähigkeit kein rechtes Zutrauen hat. Es erscheint dann wieder der kranke Antiochus mit seinen Liebesklagen, und in einer stimmungsvollen Scene läfst er ebenso wie der melancholische Prinz in „Was ihr wollt“ die Musiker herbeirufen; allerdings hat Camoens hier ebensowenig wie in seinen Lusiaden die Trivialität dicht neben der reinsten Poesie zu vermeiden gewufst.[1] Nach der Musikantenscene, in der auch das komische Element nicht fehlt, erscheint wieder die Königin Stratonice mit einer Dienerin; diese liest ihr ein Sonett vor, das der Prinz fallen liefs; es enthält Anspielungen auf das Schicksal Hippolyts und Phaedras, die keinen Zweifel an der Ursache seines Liebeskummers übrig lassen, und nun gesteht auch die Königin ihrer Vertrauten die heimliche Neigung. Inzwischen ist auf der andern Seite des Schauplatzes der Arzt ans Krankenbett getreten und hat an dem schnelleren Pulsschlag die verhängnisvolle Entdeckung gemacht, von der er in der folgenden Scene im Selbstgespräch redet; er spricht spanisch, ebenso wie sein lustiger Diener Sancho. Unterdessen erwacht der Prinz aus dem Schlummer, er umarmt ein Kissen, das er im Traum für die Königin hielt.

---

1) Er sagt:

> Os Physicos vem e vão,
> sem saberem minhas magoas
> nem o pulso me acharão;
> e se o querem ver nas agoas,
> as dos olhos lo dirão.

Doch bald ist sein Leid zu Ende, es gelingt dem Arzt durch die bekannte List[1], den König zur Entsagung zu bewegen, der König wendet sich wieder auf die andere Seite des Schauplatzes zum Lager seines Sohnes und gibt ihn mit Stratonice zusammen; diese verzichtet gern auf die königliche Würde und der König hebt zum Schlufs in rhetorisch pointierter Rede hervor, dafs er durch diesen Verzicht mehr verliere als sie. Eröffnet wird der Rei Seleuco durch ein Vorspiel in Prosa, welches erkennen läfst, dafs das Stück zu einer Festaufführung in einem grofsen Hause bestimmt war; es sind Unterredungen zwischen dem Hausherrn, dem Theaterunternehmer, Dienern und Gästen mit schwer verständlichen Anspielungen, die am Schlufs der Komödie in einem ganz kurzen Nachspiel fortgesetzt werden.

Wieder einen anderen Charakter hat die Komödie Filodemo, ohne Zweifel das geistreichste Spiel einer Manier, die uns schon aus der gleichzeitigen spanischen Litteratur bekannt ist, wo nämlich eine Lustspielintrigue nach italienischer Art auf einem phantastisch-bukolischen Hintergrund erscheint. Ein portugiesischer Edelmann hat zwei Kinder, Dionysa und Venadoro, Dionysa verliebt sich in einen Diener ihres Vaters, Filodemo; Venadoro verliebt sich in die Hirtin Florimena, die er auf der Jagd im Gebirg antrifft, zuletzt stellt sich heraus, dafs Filodemo und die Hirtin Geschwister sind, und zwar Vetter und Base der Kinder des Edelmannes, so dafs nunmehr auch dieser zu dem doppelten Ehebund seinen Segen geben kann. Demgemäfs zerfällt auch die Intrigue in zwei Teile. Im einen wird vorgeführt wie Dionysa und der Diener Filodemo sich gegenseitig ihr Herz entdecken, die Soubrette Solina spielt dabei die Vermittlerin, doch verlangt sie als Gegenleistung, dafs Filodemo ihr die Gunst seines Freundes Duriano verschaffe. Filodemo bittet nun Duriano, sich in Solina verliebt zu stellen; die Gespräche der beiden Freunde sind in Prosa gehalten, in einem ähnlichen halb cynischen, halb ironischen Ton, wie er in den Gesprächen der Shakespeareschen Kavaliere herrscht, mit allerlei spöttischen Betrachtungen über Modethorheiten, über

1) S. o. Torres Naharro S. 115.

den Petrarchismus, über die jungen Leute, die da meinen, es gehöre zum guten Ton, sich traurig zu stellen und wenig zu reden und dergleichen mehr. Diese Abwechslung von Prosa und Vers, die später im romantischen Drama der Engländer so manigfaltige künstlerische Verwendung fand, begegnet uns in Camoens Filodemo zum erstenmal; leider ist sein Beispiel auch in der späteren Entwicklung des spanischen Dramas ohne Nachfolge geblieben. Auch in den neckischen Scenen, wo die Dienerin mit der verliebten Herrin spielt, die ihre Gefühle nicht eingestehen will, wo sie ihre Neugier anspannt, ehe sie ihr einen Brief des Geliebten zusteckt — finden sich hier schon Töne angeschlagen, die später oftmals wiederkehren. Für die niedere Komik sorgt der töpelhafte Bursche Vilardo, der gleichfalls die Gunst des Kammermädchens erringen will und ihr mit ein paar Freunden ein burleskes Ständchen bringt.

Ein anderer Ton herrscht in der Liebesgeschichte des Venadoro, der, auf der Jagd im Gebirge verirrt, die wasserschöpfende Florimena antrifft, und in einem leidenschaftlichen und zugleich concettistischen Monolog seine Gefühle äufsert. Er entschliefst sich, in der Einsamkeit bei den Hirten zu bleiben. Das Jagdgebiet liegt in Spanien und so bedienen sich auch die Hirten der spanischen Sprache, nur die schöne Florimena spricht portugiesisch. Florimenas Pflegevater hat einen Sohn, der die Rolle des Bobo spielt; der verliebte Venadoro tauscht von ihm die Hirtenkleidung ein und wir sehen nun den Bobo in elegantem städtischem Gewand herumstolzieren. Nachdem Venadoro unter den Hirten einen Monat verbracht hat, der natürlich im romantischen Drama rasch dahin geflossen ist, giebt der alte Hirt die Liebenden zusammen, aber während noch die Hochzeit vom Landvolk mit Gesang und Tanz gefeiert wird, tritt der Vater des jungen Venadoro, der den verlorenen Sohn schon seit langer Zeit gesucht hat, in Begleitung eines Försters dazwischen und der Hirt enthüllt ihm das Geheimnis von Florimenas edler Geburt. Es ist merkwürdig wie hier durch die Ähnlichkeit der Situation und die Gleichförmigkeit der pastoralen Motive in der ganzen europäischen Litteratur sich manche Übereinstimmungen mit Shakespeares Wintermärchen ergeben.

* * *

Der Renaissancestil der Komödie wurde in Portugal durch Francisco de Sâ de Miranda (1495—1557) eingeführt, der auch auf anderen Gebieten der Dichtung, vor allem auf dem der Lyrik, die höheren Kreisen in seiner Heimat für eine Reformbewegung im Sinne der italienischen Poesie zu gewinnen wufste, ähnlich wie um dieselbe Zeit Boscan und Garcilaso auf dem spanischen Teile der Halbinsel. Miranda hatte die Zeit von 1521—26 in Italien verbracht, und vermutlich in dem ersten Jahrzehnt nach seiner Rückkehr, also noch in der Epoche der Wirksamkeit Gil Vicentes, dichtete er neben Canzonen, Eklogen und Capitoli, auch die zwei Komödien Os estrangeiros und Os Vilhalpandos, deren Tendenz sich aus dem Prolog zu den Estrangeiros deutlich ergiebt. Die Komödie erscheint hier in eigner Person und stellt sich vor als ein armes altes Weib, geboren in Griechenland, dann nach Rom übergesiedelt, wo sie in hohen Ehren gehalten wurde, dann beim Zusammenbruch des römischen Reiches mit anderen schönen Künsten verschüttet und erst nach langer Zeit von den Bewohnern des Landes wieder aus der Erde hervorgegraben, doch bald darauf von neuem durch das Kriegsgetümmel (die Feldzüge Karls V.) vertrieben, sucht sie jetzt Zuflucht in diesem äufsersten Winkel der Welt. „Ihr sollt nicht etwa sagen ‚das ist ein Auto‘, denn ich will nicht auf meine alten Tage meinen Namen wechseln, ich mache mir auch nichts aus euren gereimten Versen, ich will klar und verständlich und von alltäglichen Dingen reden und will allen gefallen[1], wenn ihr vielleicht auch meint, dafs sich das für eine achtbare Frau nicht schickt.“ Also wie dies späterhin die Apostel der italienischen Renaissancepoesie in anderen Ländern taten, so betont auch Miranda seinen Gegensatz zu der hergebrachten einheimischen Kunstübung, während in früherer Zeit auch die humanistisch Gebildeten einem Gil Vicente ihren Beifall nicht versagt hatten. Freilich äufsert sich Miranda über den früheren Kunststil nicht mit der höhnischen Geringschätzung wie z. B. die Dichter der französischen Plejade.

---

1) Nach Andria 3; s. o. S. 82.

Miranda hat ganz wie Ariost Situationen und Motive der römischen Komödie in eine zeitgenössische Umgebung verlegt, bezeichnender Weise hat er keine portugiesischen Städte, sondern Palermo und Rom als Schauplatz der Handlung in seinen beiden Stücken gewählt. In der Art jedoch, wie er die überlieferten Motive zu neuen Lustspielintriguen kombiniert, zeigt er nicht das gleiche Geschick wie Ariost; die Handlung besteht eigentlich nur in einem Hin- und Hergerede, das sich ohne rechte dramatische Verwicklung durch mehrere Akte hindurchzieht, und wird dann schliefslich durch eine ungeschickt ersonnene Wiedererkennungsgeschichte abgebrochen. In den Estrangeiros wird die junge Lucrecia, die während des ganzen Stückes nicht auf der Bühne erscheint, von drei Liebhabern umworben. Der eine ist Briobris, ein Miles gloriosus, begleitet von seinem Schmarotzer, ein Paar, dessen Herkunft aus dem terenzischen Eunuchus der Verfasser selber durch den Namen des Schmarotzers (Devorante = Gnatho) angedeutet hat. Der andere ist Amante, ein junger Valencianer, der in Rhodos in den Johanniterorden eintreten will, aber gezwungen ist, unterwegs in Palermo Halt zu machen; seine Begleiter sind Callidio, der übliche Lustspielsklave und Cassiano, der gleich im Anfang des Stückes ähnlich wie Lydus in den Bacchides des Plautus seinem jungen Herrn Moral predigt. Der dritte Bewerber endlich ist der alte Doktor juris Petronio, ein schwacher Abklatsch seines Kollegen Cleandro in Ariosts Suppositi. Für einen Augenblick scheint etwas mehr Bewegung in diese dreifache Intrigue zu kommen, als, von Cassiano heimlich herbeizitiert, der Vater Amantes unerwartet eintrifft; die herkömmliche Situation, wie Callidio herbeieilt und dem jungen Herrn meldet, er habe den Alten am Hafen gesehen, ist lebendig und mit einer gewissen Verve durchgeführt. Die Lösung erfolgt aber erst, als auch der Vater Lucrecias kommt und seine Tochter wiederfindet, wobei sich herausstellt, dafs Doktor Petronio als Taufpate des Mädchens aus der Reihe der Bewerber ausscheiden mufs; der Regisseur (Representador) der das Stück beschliefst, berichtet uns in aller Eile, dafs Amante, der Sieger in diesem Liebeskampf, von seinem Vater Verzeihung erlangt habe und dafs der Doktor und der Kriegsmann wohl nicht

verfehlen würden sich durch anderweitige Liebschaften zu trösten.

Auch die zweite Komödie Os Vilhalpandos bietet eine mangelhaft verknüpfte Reihe von komischen Scenen; die gelungensten darunter gruppieren sich um die Kupplerin Guiscarda und ihre Tochter Aurelia, die mit Anlehnung an die Plautinische Asinaria geschildert sind. So weist Guiscarda, Akt II Sc. 2, den bis dahin begünstigten Liebhaber Cesariäo zurück, weil er kein Geld mehr hat, ein anderes Mal (V, 5) warnt sie die Tochter, sich nicht in ein ernstes Liebesverhältnis einzulassen, auch erscheint im vierten Akt ein reicher Liebhaber, Vilhalpando in Begleitung eines Kupplers; sie haben in einem burlesken Kontrakt die Bedingungen aufgezeichnet, unter denen Aurelia dem Vilhalpando angehören soll. Doch weifs sich an Stelle von Vilhalpando I ein gleichnamiger Soldat Vilhalpando II ins Haus einzuschleichen, so dafs Vilhalpando I ähnlich wie Amphitruo scheltend und fluchend draufsen stehen mufs. Derartige Scenen sind übrigens bei Miranda keineswegs sklavische Nachbildungen der Originale, bei aller Breite und bei aller Unfähigkeit, die Handlung in raschen Flufs zu bringen, erfreut er uns doch von Zeit zu Zeit durch hübsch pointierte Wendungen von eigener Prägung. In der Rolle der Mutter des jungen Liebhabers wagt er sogar auch einen Versuch selbstständiger Charakterzeichnung; die Mutter ist als eine leichtgläubige Betschwester dargestellt und erscheint bei ihrem ersten Auftreten in Begleitung einer Schar von Beghinen, die sich mit ihr zum Gottesdienst begeben, doch ist ihm auch hier eine rechte Herausarbeitung des Charakters nicht gelungen.

Die Opposition der Anhänger des alten Geschmacks, auf die Miranda schon im Prolog zu den Estrangeiros hindeutete, scheint nicht ausgeblieben zu sein, und auf diese Opposition wird es sich auch beziehen, wenn Miranda in der Widmung seiner Komödien an den Kardinal-Infanten Heinrich bemerkt, er wolle sich wegen der Entlehnungen aus Plautus und Terenz durchaus nicht entschuldigen, anderswo würde man ihm das zum Lobe anrechnen. Doch ist kaum zu bezweifeln, dafs seine Stücke in Hof- oder Universitätskreisen aufgeführt wurden, die Prologe, in denen der Dichter sich mit einschmeichelnder

Liebenswürdigkeit an die Zuschauer wendet, lassen darauf schliefsen, dafs der Schauplatz nach italienischer Art hergerichtet war. Bei der Aufführung der Estrangeiros stand die Komödie als Prologsprecherin offenbar vor dem Vorhang, der den Schauplatz verdeckte; sie sagt ungefähr: „Wir werden jetzt zusammen eine grofse Reise machen, haltet euch nur stille und fürchtet euch nicht (hier haben wir uns zu denken, dafs die Hülle vom Schauplatz fällt). So, jetzt sind wir glücklich in Palermo. Aus diesem Hause wird der junge Amante hervortreten . . . ich werde dafür sorgen, dafs alle portugiesisch reden und damit ihr in voller Gemütsruhe zuhören könnt, verspreche ich, euch nachher wieder dahin zurückzubringen, von wo ich euch geholt habe.“ Auch in den Vilhalpandos verwendet er den bewährten Kunstgriff, den Prolog von einer allegorischen Person sprechen zu lassen. Diesmal ist es Fama, die den Portugiesen reichliches Lob spendet, um alsdann den Schauplatz zu erklären: „Wir sind in Rom, in diesen Häusern wohnen zwei alte Bürger, ihre Namen seht ihr über ihren Thüren angeschrieben“, eine Stelle, die als Bestätigung dafür dienen kann, dafs man im Zeitalter der Renaissance den Bühnenraum mitunter in ähnlicher Weise durch Anschriften bezeichnete, wie dies in manchen alten Terenz-Ausgaben geschah (s. o. 2, 6).

Doch ist es Miranda bei all seinem litterarischen Ruhm nicht gelungen, mit diesen klassischen Komödien die althergebrachte Kunstübung zu verdrängen, die bald darauf in Camoens einen so glänzenden Vertreter fand. Unter den zahlreichen portugiesischen Dichtern, welche sich der Renaissance-Poesie nach Mirandas Vorgang zuwandten, befindet sich nur ein einziger, der auch seine dramatischen Bestrebungen fortsetzte, der Rechtsgelehrte Antonio Ferreira (1528—69), der uns bereits als Dichter einer Tragödie im klassischen Stil bekannt ist. Im Prolog zu seiner Komödie Bristo, die er als Student in Coimbra c. 1552 aufführen liefs, wirft er in ähnlicher Weise, wie dies Miranda in seinem Erstlingswerke gethan hatte, einen Rückblick auf die Geschichte der Gattung, um im Anschlufs hieran dem Vorgänger, ohne dafs er ihn ausdrücklich nennt, ein humanistisch überschwängliches Lob

zu spenden, aber er mufs doch auch auf die Tadler hinweisen, die alles schmähen, was nicht nach ihrem Geschmack ist, und indem er eine beliebte humanistische Pose annimmt, erklärt er, dafs er gar nicht der Menge gefallen wolle, sondern nur den wenigen.[1] Und dem entspricht auch der Grundton seiner Komödie. Er selber sagt im Prolog mit Anwendung der Donatischen Kategorien, diese Komödie sei gemischt, jedoch zum gröfseren Teil motorisch. Aber daneben macht sich doch das statarische Element in ungebührlicher Weise breit, fortwährend weitläufige moralisierende Gespräche und Monologe, auch im Munde von Leuten, zu deren Gesamtcharakter sie nicht passen. Gleich zu Anfang erscheinen die Jünglinge Leonardo und Alexandre, deren jeder nach dem Wunsch der Eltern die Schwester des anderen heiraten soll; doch gesteht Leonardo seinem Freunde, er liebe heimlich das arme Mädchen Camilia und erklärt, trotz aller Abmahnungen, es sei das eine Leidenschaft, der zu widerstehen unmöglich sei, worauf er den Vorwurf hören mufs, das sei aus dem Geist Luthers gesprochen. Dann führt Alexandre in einem Monolog den Gedanken aus, dafs ein junger Mann sich niemals ohne die Einwilligung seiner Eltern verheiraten solle, hierauf erscheinen die zwei Väter und verbreiten sich im Laufe des Gesprächs unter Citierung von allerlei Sprichwörtern u. a. über die Nützlichkeit des Instituts der Censoren im alten Rom, über die Frage, ob es nützlich sei, seiner Ehefrau Geheimnisse anzuvertrauen, über das beste Alter für die Eheschliefsung. Die weitere Verwicklung besteht nun darin, dafs auch Alexandre sich in Camilia verliebt; ein dritter Bewerber ist der Bramarbas Annibal, der die Dienste des Titelhelden, des Kupplers Bristo, in Anspruch nimmt, doch Bristo führt ihm anstatt Camilias eine verkleidete öffentliche Dirne zu und da die saubere Gesellschaft von Alexandre überfallen wird, entspinnt sich eine sehr geräuschvolle grofse Prügelscene, die jedoch nicht mit dem possenhaften Übermut durchgeführt ist wie ähnliche Situationen

---

1) Für diese Auffassung der Aufgabe des Lustspieldichters, die mit der oben S. 218 citierten Stelle des Andria-Prologs in Widerspruch zu stehen scheint, konnten sich die Humanisten auf die Eugraphiussche Erklärung von Vers 1 ff. des Eunuchus-Prologs berufen.

in der italienischen Komödie. Später schrieb Ferreira noch die Komödie O Cioso (Der Eifersüchtige). Der Titelheld, Herr Julio, ist ähnlich wie z. B. Ambrogio in Cecchis Assiuolo ein alter Narr, der auf Liebesabenteuer ausgeht und dabei seine eigene schöne Frau argwöhnisch bewacht. Auch in manchen Einzelheiten erinnert er an ähnliche klägliche Gestalten in den italienischen Lustspielen: er schleicht sich nachts schön herausgeputzt zur Kurtisane Faustina, doch ergreift er vor dem Verlassen seines Hauses alle Sicherheitsmafsregeln und sagt zur alten Amme, die den plautinischen Namen Bromia führt: „Wenn jemand kommt und sagt er wäre ich, so glaubt ihm nicht.“ Natürlich fügt es sich später so, dafs er an seinem eigenen Haus vergebens anpochen mufs, während seine Gattin Livia drinnen ihren Liebhaber Bernardo empfängt. Aber ihr zärtliches Stelldichein verläuft doch in allen Ehren; nachdem die Gefahr vorüber ist und der alte Julio sich entfernt hat, tritt Bernardo heraus und erzählt uns in einem Monolog, dafs er eine rührende Scene mit Livia hatte und ihre Ehre unberührt liefs, „Manche werden mich auslachen, aber ich bereue nicht, was ich that.“ Ebenso ist es auch für den moralisierenden Dichter charakteristisch, dafs in Akt V der alte Julio in einem Monolog erzählt, er habe sich jetzt völlig geändert und sei von seiner thörichten Eifersucht geheilt. Die Auflösung wird hier wie im Bristo durch eine ziemlich uninteressante Wiedererkennungsgeschichte herbeigeführt; im Cioso ist der fremde alte Herr, der in der üblichen Weise am Ende des Stückes auftritt, ein Portugiese, der gegen die Auslandsreisen seiner jungen Landsleute eifert und Komplimente für seine eigene Heimat entgegennimmt: „Sieh dir unsere Stadt an; freilich, wer von Lissabon kommt, dem kann nichts anderes grofs erscheinen.“

Ferreira verlegt die Handlung des Cioso nach Venedig; wenn er gleich seinem Vorgänger Miranda und im Gegensatz zu den französischen Lustspieldichtern den italienischen Schauplatz beibehielt, so ist das eine charakteristische Thatsache, die darauf hindeutet, wie die fremde Pflanze auf portugiesischem Boden nicht heimisch wurde. Übrigens tritt bei Ferreira ebenso wie bei Miranda neben dem italienischen Einflufs die

unmittelbare Wirkung der römischen Muster sehr stark hervor, trotzdem dafs inzwischen die italienische Manier sich sehr mannigfaltig weiter entwickelt hatte, während bei Miranda kein Beweis dafür vorliegt, dafs er aufser Ariost noch andere italienische Vorbilder benutzte. Ferreira ist Terentianer, er hat neben den grotesken Situationen, die er aus Italien entlehnte, doch die beschaulich-moralisierende Art beibehalten, die seinem eigenen Wesen entsprach. Nur selten nehmen diese Moralisationen die Gestalt der Satire an, wir finden zwar bei ihm, ebenso wie bei Miranda, ein paar gelegentliche Bemerkungen gegen das weltliche Treiben der Geistlichkeit, doch lebte er schon in einer Zeit, wo man dergleichen kaum wagen durfte, ohne zugleich auch seine Rechtgläubigkeit ausdrücklich zu betonen und wir sahen schon, wie er im Anfang des Bristo die Gelegenheit hierzu an den Haaren herbeizog. Während Ferreira auf anderen Gebieten der Dichtkunst seine heimatliche Litteratur im Sinne der Renaissance nachhaltig beeinflufste, ist ihm dies auf dem Gebiete des Dramas ebensowenig gelungen wie seinem Vorläufer Miranda; immerhin sind ihre Komödien ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie weit sich die italienische Manier verbreitete.[1]

---

1) Für Ferreira benutzte ich die Ausgabe von Castilho, für Miranda die Ausgabe der Lustspiele in dessen Obras, Lisboa 1784 Bd. II, für Camoens die Ausgabe von Juromenha Bd. IV, Lissabon 1863.

Achtes Buch.

Deutschland.[1]

Morelli in seinem Werk über die Berliner Galerie schildert in beredten Worten die Eindrücke des Besuchers, der vom Vorzimmer aus durch die grofsen Glasthüren rechts und links seinen Blick über die italienischen und die deutschen Gemälde der Renaissancezeit schweifen läfst; zwei völlig verschiedene Welten scheinen sich da vor ihm aufzuthun. Ein ähnlicher Eindruck erwartet uns, wenn wir uns jetzt von der italienischen Schule im Drama zu den gleichzeitigen deutschen Bühnenverhältnissen wenden. Die malerische Hinterlassenschaft der Zeit ist allerdings in Deutschland wie in Italien unvergleichlich viel grofsartiger als die dramatische. Es ist eine liebenswürdige Übertreibung, wenn im Gedicht des jungen Goethe auf Hans Sachs die Muse dem lange verkannten Dichter zuruft:

> — — die Welt soll vor dir stehn
> wie Albrecht Dürer sie hat gesehn;

eher könnte man noch den öfters gezogenen Vergleich zwischen Cranach und dem bedeutendsten und fruchtbarsten Dramatiker der Zeit gelten lassen.

In den Jahren unmittelbar vor der grofsen kirchlichen Bewegung sehen wir überall in Deutschland die dramatischen Kunstformen des Mittelalters in hoher Blüte stehen. Besonders berühmt waren damals die viertägigen Pfingstspiele zu Freiberg in Sachsen, also in dem Gebiet, wo sich am Anfang des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der rasch emporblühenden Bergwerksindustrie die spätmittelalterliche Kultur so ungemein

1) Für die Fälle, wo bibliographische Angaben fehlen, wird auch hier ein- für allemal auf Goedekes Grundrifs II² verwiesen.

reich und glänzend entfaltete. Die Spiele wiederholten sich alle sieben Jahre, 1516 wurden sie mit besonderer Pracht gefeiert. Bei dieser Aufführung war auch der Herzog Georg von Sachsen anwesend, der treue Anhänger der alten Kirche, der schon drei Jahre früher (1513) sein Interesse für das geistliche Schauspiel durch eine Stiftung bethätigt hatte, kraft deren alljährlich in der Karwoche der Gottesdienst in der Domkirche zu Meifsen durch dramatische Zusätze im feierlichen Stil des ältesten liturgischen Dramas ausgeschmückt werden sollte.[1] Die Freiberger Spiele umfafsten den gesamten Verlauf der Dinge von der Erschaffung der Welt und dem Sturz Lucifers bis zum Antichrist und jüngsten Gericht, mit reichlichem legendarischem Beiwerk und breiter Darstellung der Compassio Mariae; von neueren poetischen Zuthaten sehen wir hier zum erstenmal die sinnreiche Erdichtung des Baptista Mantuanus von den Kindern Evas und der Entstehung der Ungleichheit unter den Menschen dramatisch verwertet (s. o. 2, 109). Nach dem Bericht eines Protestanten[2] wurde am Schlufs vorgeführt, wie „der liebe Junker Babst mit seinen Kardinälen, die geistlichen und weltlichen Kurfürsten, der Sultan, Kaiser, König von Frankreich etc. dem Antichrist hofierten“, bis sie dann alle, wie es der Tradition der bildenden Kunst und des Theaters entsprach, vom Teufel an einer Kette in die Hölle geschleppt wurden. Ferner hören wir, dafs in der Karwoche 1517 auf dem malerischen Marktplatz zu Hildesheim die Passion aufgeführt wurde, und zwar mit Verteilung der Ereignisse auf die entsprechenden Tage: der Einritt in Jerusalem am Palmsonntag, das Abendmahl am Gründonnerstag, die Kreuzigung am Karfreitag; Christus und

1) Nähere Angaben hierüber in der Stiftungsurkunde im Codex diplomaticus Saxoniae regiae T. II. Bd. 2 n° 1348. Auf diese Urkunde hat Wustmann in seinem Aufsatz „Zur frühesten Musikgeschichte Leipzigs“ (Leipziger Tageblatt 1902 n° 124) hingewiesen und zugleich die weitverbreitete irrige Überlieferung widerlegt, wonach Herzog Georg 1513 eine Stiftung zum Zweck von Passionsaufführungen auf dem Marktplatz zu Leipzig begründet haben soll.

2) J. Greff in der Widmung seines Osterspiels an den Rat der Stadt Freiberg (1542). Sympathischer ist eine Schilderung der Spiele in pomphaften Hexametern von J. Bocerus, Friburgum in Misnia, Lipsiae 1553 S. 1 ff.

die Apostel waren in schwarze Kaseln gekleidet. Ebenso veranstaltete man z. B. 1518 auf dem Roſsmarkt in Straſsburg, 1519 in Eger, 1520 in Gebweiler ein Passionsspiel, bei welch letzterm 330 Personen mitwirkten, und vermutlich im selben Jahr spielte man in Rostock am Sonntag der sieben Schmerzen Mariae ein Drama, das, nach dem merkwürdigen Theaterzettel zu schlieſsen, hauptsächlich von der mystischen Bedeutung der Siebenzahl handelte. Auch in Tirol hat die Blüte des geistlichen Dramas noch längere Zeit angehalten.[1]

Besonders reichhaltig sind die Nachrichten aus Colmar[2], wo die Bürger 1515 und 1531 die Passion aufführten; auſserdem kamen auch die Bewohner der umliegenden Ortschaften öfters in die Stadt und erhielten dort für ihre dramatischen Vorführungen Geldgeschenke. So wird am 20. Februar 1519 ein Geschenk von zwei Gulden für ein Spiel vom verlorenen Sohn verzeichnet; es ist dies das erste Zeugnis für eine deutsche Dramatisierung dieser Parabel, und ohne Zweifel sind hier schon die traditionellen Züge hervorgetreten (s. o. 2, 122). Auch fehlt es nicht an Aufführungen aus der altheimischen Sage; so kamen einmal die von Ammersweier mit einem Spiel von Hillebrand, dann die von Kiensheim mit einem Spiel vom Tannhäuser. Ähnliche Stoffe aus der weltlichen Geschichte und Sage sind uns ja schon unter den Nürnberger Fastnachtsspielen begegnet. Aus Mainz sind die Titel einiger Spiele überliefert, die dort von den Meistersingern, wohl gleichfalls zur Fastnachtszeit aufgeführt wurden.[3] Hier zeigt sich eine ähnliche Mannigfaltigkeit: 1524

---

1) Über Hildesheim vgl. Oldecops Chronik (Litterar. Verein 190, 52); über den Elsaſs Ch. Schmidt, Hist. litt. de l'Alsace 1, 232, Crüger S. 312, Bolte, Alemannia 17, 154 (das „heidnische Fräulein“, das die Juden steinigen wollten, ist offenbar die Ehebrecherin), der Rostocker Zettel (s. o. 1, 216) ist auch bei Goedeke I[2], 333 abgedruckt. Über Passionsspiele zu Sterzing im 16. Jahrhundert vgl. Wackernell S. XCVIII; urkundliche Nachrichten über S. Georgs- und andere Spiele in Bozen bei R. Fischer, Studien zur Kunstgeschichte (1886) S. 445.

2) Vgl. Moſsmann, Les origines du théâtre à Colmar, 1878.

3) Mitgeteilt von F. W. E. Roth in der Zeitschrift f. Kulturgeschichte 3 (1896), 262 ff. nach Aufzeichnungen aus dem Nachlaſs des Mainzer Generalvikars und Historikers Joh. Peter Schunk, der aber nichts über seine Quellen angiebt.

ein geistliches Spiel, wie Joseph in Ägyptenland verkauft wird, 1512 ein tragischer Novellenstoff, von der Jungfrau Sigismunde und Tancred, 1523 von dem Ehebruch Ritter Alexanders mit einer schönen Frau, 1522 von einem Dompfaffen und der schönen Eselin [soll vielleicht heifsen Elselin], 1511 ein Spiel von der Thorheit der Welt, vermutlich eine Moralität. Besonders merkwürdig ist er aber, dafs die Mainzer Meistersinger auch sensationelle Tagesereignisse auf die Bühne brachten: 1510 „ein schoen spiel von fier ketzeren Predigerordens zu Bern im Schweizerland“, also das crimen Bernense von 1509, das in den rheinischen Städten ein so ungeheures Aufsehen erregte und 1521 „ein new spiel von dem sturm der pfaffen zu Erffordt“. Dies Spiel behandelte also ein gleichzeitiges Ereignis, das den Erzbischof von Mainz aufs nächste berührte und mit der Reformation in engster Beziehung stand; wenn wir noch sehn werden, dafs die Mainzer Meistersinger auch in den folgenden Jahren vor Angriffen gegen die Geistlichkeit nicht zurückscheuten, so können wir vermuten, dafs dies bereits im Spiel von 1521 der Fall war.

Aber der wichtigste Beitrag zur Kenntnis des Fastnachtsspiels in diesem Zeitraum stammt aus der reichen und blühenden Handelsstadt Sterzing an der Brennerstrafse, deren reger Anteil an der Entwicklung des geistlichen Dramas in Tirol uns schon bekannt ist. Diese Spiele ergänzen in höchst anziehender Weise das Bild des reichen Kulturlebens, das sich längs des grofsen Tiroler Handelswegs entfaltete. Sie sind von dem Sterzinger Maler Vigil Raber niedergeschrieben, einem jener unermüdlichen Theaterfreunde, wie sie in den städtischen Gemeinwesen des späteren Mittelalters eine so grofse Rolle spielen; er und sein älterer Zeitgenosse, der Bozener Schulmeister Benedikt Debs, sind in diesem Zeitraum auf deutschem Gebiet die einzigen derartigen Gestalten, die in der urkundlichen Überlieferung deutlicher hervortreten, während z. B. in Frankreich die Quellen weit reichlicher fliefsen. Von Rabers Hand sind uns neben mehreren geistlichen Spielen in den Jahren 1510 bis 1535 auch fünfundzwanzig Fastnachtsspiele aufgezeichnet, davon fallen allein fünfzehn auf die ersten beiden Jahre, den Schlufs bildet das Spiel von den zwei Ständen, das uns noch

als eines der merkwürdigsten Reformationsdramen beschäftigen wird.[1]

In dieser Sammlung herrscht der Nürnberger Einflufs vor, in den meisten Fällen ist noch deutlich erkennbar, dafs die Stücke nach Nürnberger Art von Gesellen vorgetragen wurden, die zur Fastnachtszeit von einem Haus zum andern zogen, sich durch einen Herold vorstellten und ebenso Abschied nahmen, nachdem sie zuletzt noch einen Tanz aufgeführt hatten; offenbar verbanden sie mit den Vorstellungen auch Fechterkünste nach Art der Schwerttänzer. Wiederholt begegnen uns Redensarten und Späfse, die uns schon aus den Nürnberger Spielen bekannt sind und in mehreren Fällen ist es bestimmt nachweisbar, dafs die Sterzinger Stücke auf Nürnbergischen Vorlagen beruhen[2], denen sie sich bald enger, bald freier anschliefsen. Man wird hier nicht eine eingehende Untersuchung der Frage erwarten, wie bei jedem einzelnen Spiel die Abweichungen zu erklären sind, inwieweit sie schon in Rabers Vorlage vorhanden waren und inwieweit er etwa selber sich Abänderungen und Zusätze erlaubte. Jedenfalls tritt der tirolische Charakter, wenn man vom Sprachlichen absieht, nur sehr wenig hervor, doch erscheint in einer komischen Arztscene (19) der Quacksalber als ein Italiener, der das Deutsche nach seiner Art radebricht und italienische Brocken einmengt, die zu allerlei komischen Mifsverständnissen Anlafs geben.[3] Der Umfang der Spiele ist in den meisten Fällen gröfser, als er in Nürnberg zu sein pflegt, im fünfzehnten Spiel, wo eine Reihe von verschiedenen Freiern ein schönes Weib — hier die Göttin Venus — umwerben, ist die Galerie der Vertreter der verschiedenen Stände um etwa

1) Ein Abdruck des Textes der Sterzinger Spiele, besorgt von O. Zingerle in den Wiener Neudrucken nº 9 u. 11 (1886). Über Debs und Raber vgl. Fischnaler (s. u.) und Wackernell S. II ff.

2) Sterzing 19 = Keller 120, St. 2 = K. 42, St. 20 = K. 112; diese drei Spiele sind unzweifelhaft Nürnbergischen Ursprungs, der Verf. von 112 ist Hans Folz, im übrigen s. o. 1, 407. Aufserdem St. 14 = K. 103; St. 15 = K. 70, St. 19 = K. 82 resp. 48, in St. 13 Anklänge an K. 31 etc. Die Nürnbergischen lokalen Anspielungen sind natürlich getilgt.

3) In St. 4, das auf der komischen Arztscene des Osterspiels beruht, zeigt der Reim salm — alm (187 f.), dafs die vorliegende Redaktion aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet stammt.

ein halbes Dutzend ergötzlicher Exemplare reicher als das entsprechende ältere Spiel, unter andern Bewerbern erscheint auch die wohlbekannte groteske Figur des Arztknappen. Der Schreiber trägt natürlich auch hier den Sieg davon, und Venus weist sehr nachdrücklich den Ritter zurück, der mit dem glücklichen Nebenbuhler Händel anfangen will. In einem noch glänzenderen Licht erscheint der Student in dem elften Spiel, wo sich die Situation unseres Spiels bei Gelegenheit der Bewerbung um eine Königstochter wiederholt. Hier ist es sogar ein Graf, der den glücklichen Studenten zum Schwertkampf herausfordert, aber von diesem jämmerlich geprügelt wird, so dafs er die Hilfe des Barbiers in Anspruch nehmen mufs. Auch das Spiel von den sieben Farben ist dadurch erweitert, dafs dem Roten, Grünen u. s. w. eine Dame in den entsprechenden Farben zur Seite steht, der er den Hof macht.

Am meisten Vorliebe zeigt Raber für die komischen Quacksalberscenen (sechs) und die komischen Prozesse. Vor allem ist ein Deflorationsprozefs bemerkenswert, wo das klägerische Mädchen Mareth mit seiner Mutter und der beklagte Bauernbursche Rumpolt mit seinem Vater vor dem Offizial erscheinen. Doch wickelt sich der Rechtsstreit nicht nach dem symmetri schen Schema ab, wie es in den früher besprochenen Prozefsscenen vorherrscht, der Verfasser hat vielmehr gut beobachtet und geschickt dargestellt, wie es in einem solchen Fall vor Gericht zugeht, mit genauer Kenntnis der Formen des kanonischen Prozesses; die Parteien dingen sich ihre Rechtsbeistände, die Mutter berichtet, in welcher verfänglichen Situation sie ihre Tochter mit Rumpolt beobachtet habe, Rumpolt verlegt sich aufs Leugnen, die Mutter überschüttet ihn mit einer Fülle von urwüchsigen Schimpfwörtern, worauf der Vater ihr mit gleicher Münze heimzahlt, bis endlich der Pedell die Ruhe wieder herstellt. Dann erscheint noch als Belastungszeugin die Magd Ruley; der Beklagte, der ihre Aussage zu entkräften sucht, verplappert sich dabei in höchst ungeschickter Weise, so dafs an seiner Schuld kein Zweifel sein kann. Vergebens will sein Vater noch durch Bestechung den gestrengen Offizial gewinnen, dieser fällt in aller Form Rechtens den lateinischen Urteilsspruch, wonach der Bursche verurteilt wird, die Dirne

zu heiraten, und da die Appellation nach Rom doch zuviel Geld kosten würde, macht er gute Miene zum bösen Spiel und der Offizial giebt sogleich das Paar zusammen, worauf das Stück in üblicher Weise mit einem Tanz abschliefst.

Dieses Stück mit seiner realistischen Lebendigkeit zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den Prozefsscenen, die aus dem Kreis der französischen Juristengesellschaften hervorgingen. Unter diesen findet sich auch eine, die in der Lavallièreschen Handschrift überliefert ist (Rép. N° 145); hier tritt gleichfalls ein Mädchen, von seiner Mutter begleitet, als Klägerin auf, der Angeklagte legt sich aufs Ableugnen, wird aber mit Hilfe eines Zeugen überführt und der Richter erklärt, dafs er das Mädchen heiraten mufs. Wie Reuchlin den Avocat Pathelin in Frankreich kennen lernte und später nach seiner Rückkehr frei umdichtete, so wäre es immerhin denkbar, dafs ein anderer deutscher Rechtsstudent die Idee zur Dramatisierung eines Deflorationsprozesses aus Frankreich mitgebracht hätte. Allerdings beschränkt sich die Übereinstimmung mit der jetzt noch nachweisbaren französischen Farce auf die oben hervorgehobenen Züge, die Ausführung ist gänzlich verschieden.[1] Jedenfalls war der lustige Schwank in Deutschland sehr beliebt, Raber kannte ihn in zwei verschiedenen Fassungen, die uns beide noch erhalten sind, die eine in einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Raber von Debs zum Geschenk erhielt, die andere in einem Mischband der Wiener Hofbibliothek; hier ist eine neue Figur hinzugekommen, der Tölpel Janns, der nach dem Urteilsspruch herbeieilt und ältere Rechte auf Mareth geltend macht; aber nun will Rumpolt, der schon zehn Gulden Prozefskosten bezahlt hat, sich nicht auch noch die Braut nehmen lassen und Janns wird abgewiesen. Raber fand an

1) Die Situation hat sich ohne Zweifel in Wirklichkeit vor den geistlichen Gerichtshöfen in verschiedenen Ländern öfters wiederholt. Die Möglichkeit des Zusammenhangs mit einer französischen Farce gründet sich im wesentlichen auf den Stil, bei einer andern Situation aus derselben Sphäre (Klage der Frau gegen den Mann wegen mangelhafter Erfüllung der ehelichen Pflichten) zeigt schon die Verschiedenheit des Stils, dafs zwischen den entsprechenden französischen und deutschen Stücken kein Abhängigkeitsverhältnis besteht. Vgl. Petit, Rép. 100, Keller n° 40, 42.

dem Schwank so viel Gefallen, dafs er in den Jahren 1510 und 1511 durch Kombination der beiden Fassungen und Einschiebung einiger weiterer Späfse zwei neue Versionen herstellte.[1]

In den meisten Fällen fehlen uns die Anhaltspunkte, um das selbständige Verdienst der Tiroler Spiele zu bestimmen. Unter den Stücken, für die keine Vorbilder nachweisbar sind, ist eines der lustigsten das achtzehnte: Pater cum quatuor filias [sic]. In seinem ersten Teil verläuft es ganz in der bekannten schablonenhaft-symmetrischen Art, es erscheinen nacheinander ein Kriegsmann, ein Student und ein Kaufmann, die sich alle dem Vater vorstellen und um eine der drei Töchter anhalten, dann wiederholen sie ihren Antrag dem Mädchen und werden freundlich aufgenommen, dann giebt der Vater seine endgültige Einwilligung, dann holt der Knecht Gumprecht den Pfarrer herbei, der sogleich das junge Paar zusammengiebt, worauf der Lautenspieler eine Weise anstimmt, nach der die andern einen Reigen tanzen. Das alles wird mit possierlicher Umständlichkeit dreimal vorgeführt. Der Verfasser, offenbar selber ein Student, hat dafür Sorge getragen, dafs sein Standesgenosse im Spiel mit besonderer Auszeichnung behandelt wird, auch bekommt seine Auserwählte, weil die Studenten nicht nach Geld und Gut zu streben pflegen, eine besonders grofse Mitgift. Dann aber wird, mit allerlei Anklängen an die Traditionen der volkstümlichen Litteratur, die heiratslustige jüngste Tochter vorgeführt, ein zwölfjähriges Ding; sie soll nach dem Wunsch des Vaters noch zehn Jahre ledig bleiben, aber sie erklärt, auch nicht mehr allein liegen zu wollen: „Ich mufs zur Stund einen Mann haben und sollt ich ihn aus der Erde graben.“ Drohungen und Bitten des Vaters helfen nichts, selbst als er verspricht, ihr einen roten Rock zu schenken, bleibt sie unerschüttert, sie will den ersten besten nehmen, der sich darbietet, einerlei ob reich oder arm, grofs oder klein, nur mufs er ganz bestimmte Eigenschaften haben, die das junge Mädchen in höchst drastischen, volkstümlichen Redewendungen darlegt. Der Vater wendet sich nun an die Zuschauer, ob keiner die

---

1) Über die verschiedenen Versionen dieses Schwankes vgl. A. Kaiser, Die Fastnachtsspiele von der Actio de sponsu, Göttingen 1899.

„krot“ haben wolle, die ihm keine Ruhe lasse, und es meldet sich ein alter Bettler, den das Töchterlein zunächst mit sehr entschiedenen und durchaus nicht gewählten Worten zurückweist, doch nun besteht der Vater darauf, ein Ende zu machen. Das Töchterlein giebt sich zufrieden und meint, sie könne sich ja daneben noch einen jungen Gesellen zulegen, „der mir die lange Weil vertreibt und mir des Nachts den Pfeffer reibt“, worauf abermals der Pfarrer erscheint und nach der Trauung ein Tanz das Stück beschliefst. Noch toller geht es in zwei andern Spielen zu (XVII: Der verstofsen Rumpolt, und XXIII: Scheidung eines Ehevolks). Hier erscheint die Zote zu einer solchen Ungeheuerlichkeit gesteigert, dafs man diesen Stücken einen hervorragenden Platz in der grotesk-pantagruelischen Litteratur anweisen mufs, doch ist es unmöglich, von dem Inhalt und von der Drastik einzelner Wendungen durch Auszüge und Proben einen auch nur annähernden Begriff zu geben. In dem einen Spiel sitzen die Frauen über einen Mann zu Gericht, der seinen ehelichen Pflichten nicht mehr in dem Umfang zu genügen vermag, wie in den ersten Zeiten nach der Hochzeit, im andern handelt es sich um eine Klage auf Trennung der Ehegemeinschaft, eine cause grasse in des Worts verwegenster Bedeutung, die von dem Offizial und seinen vier Beisitzern, den Meistern Enzian, Arnold, Leopold und Gangolf mit unerschütterlicher Objektivität und Ruhe durchberaten wird, obgleich die Frau mit ihren, wie es scheint, etwas zweifelhaften Reizen auf sie einzuwirken sucht.[1]

Aufserdem sind unter den fünfundzwanzig Stücken vier aus dem reichen Schatz der mittelalterlichen Erzählungs- und Sagenlitteratur entnommen: die Geschichte von den drei Königssöhnen, die nach der Leiche ihres Vaters schiefsen sollen, die Geschichte von Kriemhilds Rosengarten und die von Äsop und dem Philosophen Xanthus, alle drei in der üblichen mechanischen und etwas dürftigen Manier in dramatische Form übertragen, nur dafs Äsop sich im Gespräch mit Hildegard, der

1) Latine non erubescimus: Queritur maritus de eo, quod membrum genitale uxoris nimis grande sit, uxor inversam actionem contra virum profert; duae obstetrices rerum prudentes membrum viri oculis collustrant.

Magd des Xanthus einen sehr gewagten Spafs erlaubt. Weit hübscher ist das Spiel von Aristoteles, das freilich in Rabers Abschrift schlecht überliefert ist, aber deutlich zeigt, dafs das Original etwas vom Geist der Spielmannspoesie an sich hatte.[1] Aristoteles der Heide wohnt jenseits des Meers, der Verkehr zwischen ihm und dem schönen Weib Amor wird durch einen Boten vermittelt; in den Liebesklagen und Liebesbotschaften des alten Manns zeigt sich manche Reminiscenz an altüberlieferte poetische Klänge, während die Dame einen mehr derben und schnippischen Ton anschlägt. In dem Streitgespräche zwischen Mai und Herbst (16) werden ganz in der Weise des späteren Minnesangs die Freuden des Frühlings und der Liebe und die Freuden des Schmauses nach der Erntezeit einander gegenübergestellt; neben den Hauptpersonen lassen sich in regelmäfsigem Wechsel auch ihre Knechte vernehmen, auf der einen Seite Rosenblatt, Lilienbusch, auf der andern Seite Schlemprian, Leerdenbecher und andere. Der Bauer, von dessen Rolle nur vier Verse überliefert sind, sollte offenbar als Vertreter des niedrig-komischen Elements die eigentlichen Hauptpersonen begleiten.[2]

Obgleich in den Sterzinger Spielen die Verwandtschaft mit der Nürnberger Manier deutlich hervortritt, zeigen sich doch auch manche Unterschiede. Dafs die Tendenz zu einer gröfseren Ausdehnung der Spiele herrscht, wurde schon hervorgehoben, auch erscheint die Wechselrede öfter durch Reimbrechung belebt.[3] Die Tänze in den Bauernspielen erhalten mitunter eine erhöhte Anziehungskraft dadurch, dafs sie in eine grofse Prügelei auslaufen.[4] Auch in Einleitung und Schlufs zeigt sich eine gewisse Verschiedenheit; die meisten Spiele waren offenbar darauf berechnet, nicht in Bürgershäusern, sondern in öffent-

1) Vgl. Michels S. 44, woselbst auch Vermutungen über das Verhältnis dieses Spiels zu dem Aristotelesspiel Keller n° 128. Ebd. S. 74 über die Erzählung von den drei Königssöhnen.

2) S. o. 1, 412. Im Sterzinger Spiel von den Königssöhnen wird das komische Element durch die vier Bauern vertreten, welche die Leiche ausgraben.

3) Z. B. in den Pluszeilen des zweiten Spiels 141 und 299.

4) Z. B. in den Spielen 2, 17 und 20.

lichen Wirtshäusern vorgetragen zu werden, mehrmals erwähnt der Praecursor, dafs das Spiel nicht viel kosten solle, auch warnt er mehrmals vor Taschendieben.[1] Im zehnten Spiel fordern die Darsteller vom Wirt einen Trunk und im dreizehnten geben sie ihm die beruhigende Versicherung, dafs sie ihn nicht so bald bezahlen werden. Die erhaltenen urkundlichen Notizen aus Sterzing, die allerdings nicht weiter als 1527 zurückreichen, beziehen sich zum gröfsten Teil auf Geldgeschenke für die Veranstaltung von Spielen, die im Fasching auf dem Rathaus gehalten wurden; nach den Einträgen von 1549 und 1550 fanden dort Schmausereien statt, an denen auch Würdenträger, wie der Landkomthur teilnahmen. Doch ergiebt sich aus den Einträgen von 1543, dafs die Darsteller auch anderwärts in der Stadt mit ihrem Spiel umherzogen. Mitunter kamen die „Spielleute" aus benachbarten Gebirgsorten, wie Gossensafs und Stilfes, in die Stadt herein[2] und dann gaben sie wohl auch unterwegs in den Dörfern ihr Stück zum besten. Die Darsteller waren Handwerker (1533, 1543), wohl auch manchmal Bergknappen; die lateinischen Bühnenanweisungen in den vorhandenen Texten lassen nicht etwa darauf schliefsen, dafs sie aus studentischen Kreisen stammen, sie sind wahrscheinlich von Raber selbst redigiert, jedenfalls sind sie in keiner korrekteren Sprache gehalten als die Subskriptionen, wo Raber das Latein in der ergötzlichsten Weise radebricht.[3]

---

1) Die stehende Phrase: „Wir wollen haben ein Fastnachtsspiel, Das ist hübsch und kost' nicht viel", könnte vielleicht aus den Osterspielen entlehnt sein (s. o. 1, 217). Die Warnung vor Taschendieben kommt in Spielen von unzweifelhaft Nürnbergischem Ursprung nicht vor, dagegen findet sie sich im kleinen Neidhardspiel (Keller n° 21), wo auch die Geldspende nachdrücklich betont ist, sie wurde wohl vor den Schlufsworten des Ausschreiers eingesammelt.

2) Hierauf beziehen sich wohl auch Stellen wie IX, 479.

3) Das Obige nach den von Fischnaler (Zeitschrift des Ferdinandeums 3. Folge Heft 38 S. 370ff.) gesammelten und veröffentlichten urkundlichen Nachrichten. Titel werden dort nicht erwähnt, das mehrmals erwähnte „Narnspil" könnte eine Gattungsbezeichnung sein. Raber wird 1543 erwähnt, wo er „mit dem Pawrn vnd Juden" umherzog, was sich auf keines der erhaltenen Spiele beziehen kann. Diese sind meist in der Handschrift ausdrücklich als Fastnachtsspiele bezeichnet. In der Subskription des fünften Spiels: Scriptum est a me Vigilio räber de Sterczing in festo Augustini et

Daneben entwickelte sich jetzt die Schweiz zu einer Hauptpflegestätte des Fastnachtsspiels. Es werden hier die Titel von Stücken erwähnt, die vermutlich im Geist der Nürnberger Fastnachtsspiele gehalten waren, z. B. in Basel Bertschis Hochzeit, offenbar auf Grund des bauernfeindlichen Gedichtes des Heinrich Wittenweiler, ferner ein Spiel in Winterthur 1527, bei dem ein Fräulein die Vertreter aller Stände vom Papst und Kaiser abwärts am Narrenseil führte; in einer Luzerner Handschrift hat sich auch eine ungeschickte und schwerfällige Bearbeitung von Reuchlins Henno erhalten, bei welchem ja der Gedanke einer Übertragung in den Stil der Fastnachtsspiele in der That nahe liegen mufste.[1]

Merkwürdiger ist es jedoch, dafs wir jetzt in der Schweiz mehrere Beispiele jener ernsteren Richtung finden, deren Vorhandensein in früherer Zeit uns hauptsächlich durch das Lübecker Titelverzeichnis bezeugt ist. Hierher gehört ein altes Züricher Spiel, sowie drei Spiele des Buchdruckers Pamphilus Gengenbach in Basel. Sein Spiel von den zehn Altern dieser Welt wurde 1515 zur Herrenfastnacht, d. h. am letzten Sonntag vor der Fastenzeit „von etlichen ehrsamen und geschickten Bürgern einer löblichen Stadt Basel“ aufgeführt, also nicht wie die liederlichen Nürnberger Stücke von jungen Handwerksgesellen. Die leibhaftige theatralische Darstellung der mensch-

---

factum est totum in die decolacionis Johannis waptiste u. s. w. beziehen sich die Worte „factum est“ nicht, wie Michels S. 48 meint, auf eine Aufführung. „Factum est totum“ bedeutet offenbar „vollendet“ am 29. August und am vorgehenden Tag zu schreiben begonnen. Hier wie in mehreren anderen Fällen erwähnt Raber, dafs er die Abschrift zu Bozen nahm, offenbar waren also auch dort derartige Spiele üblich.

1) Über Bertschis Hochzeit s. u. den Prolog von Bircks „Abgötterey“; über das Spiel von Winterthur vgl. den Bericht des Hans Stocker bei Bächtold S. 255. Das Luzerner Spiel hat Keller unter n° 107 veröffentlicht und ihnen den Titel „Der kluge Knecht“ gegeben. Der Bearbeiter entfernt sich in der Namengebung, sowie in manchen Einzelheiten von seinem Original; auch führt er die Handlung blofs bis zu dem Punkt, wo der Knecht den Advokaten betrügt und endigt dann mit einer moralischen Ansprache an die Zuschauer, denen er zum Schlufs ein glückliches neues Jahr wünscht. Die Handschrift soll nach Bächtold S. 211 „sicherlich noch dem Ende des 15. Jahrhunderts“ angehören; gegen diese Datierung scheint allerdings die Einteilung in Akte zu sprechen.

lichen Altersstufen vom zehnten bis zum hundertsten Jahre war kein neuer Gedanke[1]; Gengenbach hat ihn in einem ähnlichen schwerfällig-ernsten, moralisierenden Ton durchgeführt, wie ihn nicht lange vorher Sebastian Brant in seinem zu Basel erschienenen Narrenschiff (1494) angeschlagen hatte. Ein Einsiedler eröffnet und beschliefst das Spiel und begleitet die Reden der zehn Lebensalter, die nacheinander ihren Spruch aufsagen, mit seinen frommen Betrachtungen, die er — wiederum ganz in der Art Sebastian Brants — mit einer erdrückenden Fülle von Beispielen, hauptsächlich aus der heiligen Schrift belegt. Die Schilderungen, die die Lebensalter von sich selber entwerfen, sind nicht erfreulich; sie alle bekennen mit der primitivsten dramatischen Unbeholfenheit ihre eigene Verderbnis; das Kind ist naschhaft und verlogen, der Jüngling ist ein Säufer und Spieler, der Dreifsiger ist verlaufen und arbeitsscheu und kümmert sich nicht um den häuslichen Herd, der Vierziger buhlt mit fremden Weibern, prangt in schönen Kleidern und läfst die Seinigen darben, der Fünfziger hat sein Vermögen durchgebracht und will als Kriegsmann auf Plünderungszügen sich neues Gut erwerben, der Sechziger ist geizig und bestechlich, der Siebziger ein Menschenfeind, im Achtziger regen sich noch einmal die jugendlichen Triebe, er kann die „alten Schwänke" nicht vergessen und will schöne Fräulein grüfsen, obwohl er hüstelt und ihm die Nase trieft. Erst der Neunzigjährige, der den Kindern zum Spott an Krücken daherschleicht, bejammert sein elendes Geschick, der Hundertjährige bereut seine Sünden, ruft pfui über die schnöde Welt und hofft vor dem Tod auf die Fürsprache der zarten Jungfrau Maria. In

1) S. o. 1, 478. Dafs das Motiv auch sonst in der Litteratur weit verbreitet war, ergiebt sich aus den reichhaltigen Nachweisen in Goedekes Ausgabe der Werke Gengenbachs, Hannover 1856, S. 562 ff. über dichterische und künstlerische Darstellungen der Lebensalter. Ebd. S. 662 Nachweis einer von Gengenbach aus dem Narrenschiff entlehnten Stelle. Über Holzschnitte des 15. Jahrhunderts mit Darstellungen der Lebensalter vgl. W. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois etc. n° 181 f. Über eine Aufführung einer Komödie von den zehn Menschenaltern in Marburg 1563 vgl. Bechstein, Aus dem Kalendertagebuch des V. Schönfeld, Rostock 1875, S. 9; in Frankfurt 1549 Mentzel S. 12; in Ulm 1567 Trautmann S. 112 u. s. w.

diesen Reden findet sich manches hübsch Beobachtete, sie sind belebt durch anschauliche Redewendungen aus dem volkstümlichen Sprachschatz und durch Beziehungen auf die besonderen Verhältnisse der Eidgenossenschaft. Hinsichtlich der dramatischen Form hat der Dichter auf den allerprimitivsten Typus des Fastnachtsspiels zurückgegriffen, wenn auch der Abschlufs durch einen Tanz, wie wir annehmen dürfen, bei diesem ernsten Spiel weggeblieben ist. Indes hat Gengenbach ebenso wie die Moralitätendichter in andern Ländern nicht nur für Zuschauer, sondern auch für Leser geschrieben[1], die zahlreichen Drucke, Umarbeitungen und Aufführungsberichte beweisen, wie sehr er mit seiner Verkörperung des weitverbreiteten Motivs den Geschmack seiner Zeit traf.

Auch ein anderes Fastnachtsspiel Gengenbachs, die Gäuchmatt, bewegt sich in gangbaren Vorstellungen der volkstümlichen Litteratur. Wie in Murners gleichnamigem satirischen Gedicht, läfst Frau Venus die Liebesnarren feierlich einladen, auf die Gäuchmatt (Narrenwiese) zu kommen, in Gengenbachs Spiel werden sie dort zunächst von einem Narren empfangen, der in Wirklichkeit klüger ist als alle andern. Er warnt die Ankömmlinge wie ein getreuer Eckard, indem er wiederum im Brantschen Stil Moralisationen mit reichlichen historischen Beispielen zum besten giebt, natürch ohne Erfolg. Der Jüngling, der leichtsinnige Ehemann, der die Seinen darben läfst, der tapfere Kriegsmann, der gelehrte Doktor, der die andern mit seiner astrologischen Kunst berät und sich selber übertölpeln läfst, der „alte Gauch“, der Bauer, der Butter und Eier als Huldigungsgeschenk darbringt, sie alle werden von Venus und ihren beiden Hofdamen Circis (Circe) und Palestra[2] mit schmeichlerischen Liebkosungen empfangen und zum Tanz aufgefordert, nach dem Tanz aber werden sie all ihrer Habseligkeiten und Kostbarkeiten entkleidet und wieder fortgeschickt; der Krieger wird noch wie ein zweiter Herkules in Weiber-

1) Vgl. Z. 811 und oben 1, 482. Übrigens scheint die Angabe zweifelhaft, dafs Gengenbachs Spiele „die ältesten in deutscher Sprache gedruckten“ seien (Bächtold S. 275); die Drucke des Henselyn (1, 479) und die von einigen Folzschen Spielen könnten sehr wohl aus früherer Zeit stammen.

2) Wie bereits Goedeke bemerkt hat, nach Lucians Lucius.

kleider gesteckt und dem ausgeplünderten Bauersmann tritt zuguterletzt sein eifersüchtiges Weib entgegen, das ihm ganz im Stil der Fastnachtsspiele mit einer Flut von Schimpfwörtern überschüttet. Bei Schilderung dieser Liebesscenen konnte natürlich Gengenbach den Ton der volkstümlichen Litteratur seiner Zeit in all seiner urwüchsigen Derbheit sich entfalten lassen, auch die Gestalten aus der klassischen Mythologie finden diesen grotesken Figuren gegenüber den richtigen Ton, wie sich denn Circe sogleich anschickt, aus der Butter und den Eiern des Bauersmanns Küchlein zu backen. Auch mufste Gengenbach natürlich hier die eintönig symmetrische Anordnung von Rede und Gegenrede fallen lassen, mitunter tritt Reimbrechung ein, und dafs diesmal im Fastnachtsspiel auch der Tanz zu seinem Recht kam, haben wir schon gesehen.[1]

Einen völlig andern Ton hat Gengenbach in seinem Fastnachtsspiel „der Nollhart" angeschlagen. Hier beschäftigt er sich mit den politischen Zeitereignissen, die — vom merkwürdigen Türkenspiel abgesehen — in den Nürnberger Fastnachtsspielen gänzlich unberücksichtigt geblieben waren. Gengenbachs Vorgang ist charakteristisch für die Schweiz, wo der gemeine Mann sich mehr als anderwärts mit den öffentlichen Angelegenheiten seines Vaterlands befafste, dessen Schicksale ja gerade damals aufs engste mit den Wechselfällen der grofsen europäischen Politik verknüpft waren. Und im Drama äufsert sich ebenso wie in der sonstigen politischen Litteratur die stolze Freude über die achtunggebietende Stellung des kriegstüchtigen Volkes, dessen Bundesgenossenschaft die europäischen Grofsmächte mit Schmeicheleien und reichlichen Geldspenden zu erwerben suchten, andrerseits die Besorgnis über die entsittlichenden Wirkungen des Reislaufens, des berufsmäfsigen Kriegsdienstes in fremdem Sold. Schon in der Strafpredigt der zehn Lebensalter hatte Gengenbach den Fünfzigjährigen als

---

1) Die Entstehungszeit von Gengenbachs Gäuchmatt steht nicht fest, Bächtolds Datierung zwischen 1520 und 1524 ist nur hinsichtlich des terminus ad quem überzeugend. In der für den Druck hinzugefügten Vorrede sagt Gengenbach, die Gäuchmatt richte sich gegen ein kürzlich veröffentlichtes — jetzt nicht mehr nachweisbares — Gedicht, wonach die Unkeuschheit keine Sünde sei.

einen beutegierigen Reisläufer geschildert und die Charakteristik des sechzigjährigen Geizhalzes enthält eine deutliche Anspielung auf die Ratsmitglieder, die sich durch Bestechungen der fremden Gewalthaber für den Abschlufs von Subsidienverträgen gewinnen liefsen.[1] Gengenbachs Nollhart wurde 1515 von Basler Bürgern zugleich mit den zehn Altern aufgeführt und ist auch in einem ähnlichen trockenen und schweren Ton gehalten. Es erscheinen Papst, Kaiser, König von Frankreich, Bischof von Mainz, Pfalzgraf, Venediger, Türke, Eidgenofs, Landsknecht, Jude. Sie wollen die Zukunft erforschen und befragen zu diesem Zweck verschiedene Gestalten aus der Weissagungs- und Prognostikationslitteratur, die gerade in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts die Gemüter so tief erregte: den Nollhart (Begharden), den Methodius, die Sibylle von Cumae, die heilige Brigitte; beim Auftreten des Schweizers kommen natürlich die bekannten Mifsbräuche zur Sprache, doch will er den Warnungen zum Trotz lieber in den Krieg ziehen, als zu Hause hocken.

Übrigens hatte die politische Stimmung der Zeit schon vor Gengenbach ihren dramatischen Ausdruck gefunden in einem Spiel, das zu Zürich gegen Anfang des Jahres 1514 aufgeführt[2] wurde und dessen Verfasser die Ereignisse des vergangenen Jahres in einem Überblick vergegenwärtigt. Im Gespräch eines Eidgenossen mit einem Franzosen, sodann in einem Gespräch der schweizer Bauern untereinander kommt die Freude über den Aufschwung des Heimatlandes, sowie auch die tüchtige Gesinnung des Landvolkes, das in seinen alten Sitten beharren will, vortrefflich zum Ausdruck, nach allen den grotesk verzerrten Bauernfiguren, die uns bisher in den Fastnachtsspielen der Städte begegnet sind, erscheinen hier die Vertreter des Landvolkes altväterisch einfach, dabei mit gesundem Menschenverstand und berechtigtem Gefühl des eigenen Wertes, eine Schilderung, die dem humanistisch gebildeten Verfasser alle Ehre macht. Dieser läfst auch fremde Gestalten

1) Über diese Unsitte vgl. Stähelin, Zwingli 1, 3 f. und die dort citierte Litteratur.

2) Herausg. v. Kottinger in seiner Ausg. v. Rufs Etter Heini (s. u.) S. 1 ff.

unter den Eidgenossen erscheinen, so einen leibeigenen schwäbischen Bauer, der die freien Schweizer beneidet und einen wälschen Bauer aus der Gegend von Lugano, der sich freut ein Schwizman geworden zu sein. Auch die tapferen Römer Horatius Cocles, Mutius Scaevola, Scipio Africanus kommen und spenden den jungen Eidgenossen aufmunternden Zuspruch; Hannibal mahnt sie zur Eintracht und die Jungen wollen seinen Rat beherzigen:

> darumm land uns eynandern bystan,
> wie unser alten einist hand than,
> und einandern lieber han, den silber und gold:
> dann niemen ist uns unnder dem himmel hold.

In diesem löblichen Vorsatz werden die Jungen von den Alten bestärkt, die sie vor fremdem Kriegsdienst warnen und ihnen raten, ehrbar und genügsam im Lande zu leben. Doch kommt auch die Faschingsfreude zum Ausdruck in einem Tanz der Bauern und in einem Tanz der Narren, die sonst gegenüber dem ernsten Hauptinhalt nicht recht zur Geltung gelangen.

Hier sei auch gleich das alte Urner Spiel vom Wilhelm Tell angeschlossen, das in einer grofsen Anzahl von Drucken vorliegt und höchst wahrscheinlich in die Zeit vor der Reformation zurückreicht.[1] Bereits in dem ältesten Drucke (o. J.) erscheint der Kern der historischen Begebenheit von Zutaten umgeben, die ganz in einem ähnlichen Geist gehalten sind, wie das Züricher Spiel von 1514, historische Belehrung und sittliche Ermahnungen mit besonderer Rücksicht auf die Verhältnisse der Eidgenossenschaft und mit Heranziehung von Beispielen aus dem klassischen Altertum. Zunächst erscheinen nach einander drei Herolde und erzählen erst die Geschichte Tells, dann die fabelhafte Urgeschichte der Schweiz bis auf Karl den Grofsen, endlich die weitere Geschichte des Landes bis zur Einsetzung der tyrannischen Landvögte. Hierauf wird die Geschichte Tells dramatisch vorgeführt und dann erzählt ein vierter Herold die weitere Geschichte der Schweiz bis

1) Zuletzt herausg. v. H. Bodmer in Bd. III der Schweizerischen Schauspiele des 16. Jahrhunderts, Zürich 1893. Das Verhältnis des Spiels zu sonstigen älteren Darstellungen der Tellsage ist noch nicht genügend aufgeklärt.

zum Winterfeldzug gegen Mailand im November 1511. Nachher hält noch ein alter Mann eine moralisch-politische Ansprache an die Zuschauer und dann erst folgt die Schlufsrede, die trotz ihrem ernsten Inhalt von einem Narren vorgetragen wird. Von den 796 Zeilen des Stücks wird die gröfsere Hälfte durch diese Ansprachen ausgefüllt, die offenbar nicht alle aus derselben Zeit stammen. Es wurde schon mit Recht bemerkt, dafs die vierte Heroldsrede spätestens 1512 entstanden sein mufs, während die Rede des alten Mannes einen Hinweis auf die Glaubensspaltung enthält. Das eigentliche Spiel, das in 344 Zeilen die Geschichte Tells und die Befreiung der Schweiz umfafst, hat wohl ursprünglich für sich getrennt bestanden; es war wohl ähnlich wie die englischen Robin-Hoodspiele dazu bestimmt, im Freien aufgeführt zu werden, wobei die anschauliche Darstellung der Handlung das wichtigste war. So findet sich, nachdem der Landvogt den Befehl ausgesprochen hat, den Tell zu fesseln, die folgende Bühnenanweisung: „Yetz werfend sy jn nider vnnd bindend jn vnd fürend jn in das schiff, zu faren gen Küfsnacht, vnnd do sy ein wyl gefaren sind, do redt der ein knecht zum Herren:

Ach gnädiger Herr, jr sehend wol
das vnser schiff schier ist wassers voll u. s. w.

Ähnlich wird ohne Worte vorgeführt, wie der Vogt schliefslich landet, aufs Pferd steigt, durch die hohle Gasse reitet und dort von Tell erschossen wird. Die zusammengedrängten Worte des Textes sind von guter volkstümlicher Wirkung; der Tyrann wird durch den wiederholten Gebrauch des Fluches „dafs dich Botz marter schend!“ charakterisiert; manche durch die Tradition festgestellte Wendungen, die sich auch Schiller nicht entgehen liefs, begegnen uns schon hier, z. B. wenn Cunno Abaltzellen (Baumgarten) sagt: „Ich gesegnete ihm mit einer Axt das Bad“ oder wenn Tell zum Landvogt sagt:

Wer ich vernünfftig, witzig vnd schnell
so were ich nit genant der Thell.

Gegenüber dieser Knappheit des Gesamttones machen die wortreicheren Klagen Tells, als er sein Geschofs auf das Haupt des Kindes richten mufs, einen desto stärkeren Eindruck.

In dem eigentlichen deutschen Reichsgebiet hat sich aus diesen Jahren nur ein einziger unbeholfener Versuch auf dem Gebiet des politischen Dramas erhalten, das niederdeutsche Spiel vom Brillenmacher, bekannter unter dem Namen „Schevecloth“ [1], aufgeführt von Hildesheimer Bürgern Fastnacht 1520, zur Verspottung der Adeligen des Bistums, die sich im vorhergehenden Jahre gegen gewisse Finanzmafsregeln des Bischofs Johann IV. aufgelehnt hatten, aber von diesem in der Schlacht auf der Soltauer Heide besiegt worden waren. Also an sich kein grofser politischer Prinzipienstreit, und auch der Verfasser des Spiels hat, wie es scheint, keine politischen Gesichtspunkte hineingelegt; die Satire ist ähnlich wie in manchen französischen Spielen dieser Art bis zur Unkenntlichkeit allegorisch verhüllt. Der Bischof erscheint als ein Brillenmacher, der seine Ware feilbietet und mit zehn Buben — den Adeligen — in Streit gerät, denn diese haben böse Absichten und hassen den Mann, der durch seine Instrumente ein scharfes und klares Erkennen der Dinge ermöglicht. Die Reden der zehn Buben, die durch charakteristische Züge auseinander gehalten sind, sowie die Handlung, die sich aus der Situation entwickelt, hatte für die Zuschauer offenbar ihren Hauptreiz in allerlei Anspielungen, die für uns nicht mehr verständlich sind. Eine der vier Handschriften enthält die merkwürdige Nachricht, dafs der Bischof dieses Spiel in einem Kreuzgang mit Beifügung eines erklärenden Textes abbilden liefs, dafs aber später, als die Gegenpartei die Oberhand gewann und der Bischof das Land räumen mufste, das Gemälde wieder ausgelöscht ward.

Auch in Nürnberg hat sich um diese Zeit, wie es scheint, jene ernstere, moralisierende Richtung geltend gemacht, die wir schon in Lübeck und Basel vertreten fanden. Wenigstens ist das älteste Fastnachtsspiel des Hans Sachs [2], das er nicht

1) Herausg. v. Seelmann in den Mittelniederdeutschen Fastnachtsspielen (Norden 1885), woselbst S. XLI näheres über die nicht vollständig klare Titelbezeichnung. Ebenda S. XXXVIII Walthers treffende Erklärung des Gleichnisses vom Brillenmacher.

2) Die Fastnachtspiele des Hans Sachs sind im folgenden citiert nach der Ausg. v. Götze in den Neudrucken deutscher Litteraturwerke u. s. w., 7 Hefte, Halle 1880 ff.

lange nach der Rückkehr von der Wanderschaft am Samstag vor Herrenfastnacht in seinem 23. Lebensjahr 1517 dichtete, in einem derartigen Ton gehalten. Dieses Spiel „Das Hofgesind Veneris“, ist, wie schon der Titel vermuten läfst, ein Aufzug von Liebesnarren, wie sie uns schon öfters auf dem Nürnberger Repertoir begegnet sind, aber diesmal nicht ausgelassen lustig und mit obscönen Späfsen, sondern ähnlich wie in Gengenbachs Gäuchmatt ernsthaft gewendet. Frau Venus erscheint mit Herrn Tannhäuser und dem treuen Eckhard; jeder, den sie mit ihrem Pfeil trifft, soll ihr Diener sein. So trifft sie der Reihe nach einen Ritter, einen Doktor, einen Bürger, einen Bauer und andere. Jedesmal stellt sich der betreffende zuerst mit vier Zeilen vor, z. B.: Venus, du Künigin wonnigleich, Wifs, dafs ich bin ein Burger reich, Mein sin der steht auff Geld vnd gut Dein schiessen mir kein schaden thut. Dann folgt eine zweizeilige Warnung des treuen Eckard, ein zweizeiliger Spruch der Venus, die ihren Pfeil abschiefst, und wieder eine vierzeilige Klage des Getroffenen. Die Anfangsworte spricht ein Herold, am Schlufs führt Frau Venus eine heitere Wendung herbei, indem sie zum Tanz auffordert und ihr Gesinde fröhlich sein heifst. Ein Spiel, das Hans Sachs für die Fastnacht des folgenden Jahres dichtete (1), besteht im wesentlichen aus einem Gespräch eines Ritters mit einem Fräulein, dem er seine Liebe anträgt; in diesem Gespräch wird wie in Gengenbachs Stücken sehr stark mit biblischen und mythologischen Beispielen operiert. Die Handlung ist äufserst fad und dürftig; der Ritter erzählt dem Fräulein, dafs er im nahen Walde noch eine Geliebte habe, eine edle Herzogin aus England, gleich darauf kommt ein Knabe gelaufen und meldet, die Herzogin sei im Wald von einem Löwen zerrissen worden, worauf der verzweifelte Ritter von einem alten Manne getröstet wird, das Fräulein aber wendet sich an die Zuschauer mit der Moral, die von nun an bei Hans Sachs öfters wiederkehrt:

Spardt ewr lieb bifs in die Eh,
denn habt ein Lieb, sunst keine meh.

Im übrigen sieht man, dafs Hans Sachs damals noch lange nicht seinen eigenen Stil des Fastnachtsspiels gefunden hatte.

Neben solchen moralischen Fastnachtsspielen ist die Moralität im eigentlichen Sinne auch jetzt noch in der deutschen dramatischen Litteratur sehr spärlich vertreten. Das einzige erhaltene Werk dieser Art „Vom aygen gericht vnd sterbenden menschen“ (aufgeführt und gedruckt zu München 1510) ist mehr wegen des Stoffes, als wegen der dramatischen Behandlung von Interesse, es bewegt sich im Gedankenkreis der Ars moriendi und der Sterbebüchlein, die in der asketischen Litteratur jener Zeit eine so bedeutsame Rolle spielen und mit denen der Büchermarkt in unzähligen Auflagen überschwemmt wurde. So lehrt auch unser Drama die Notwendigkeit der Vorbereitung auf den Tod und des Widerstandes gegen die bösen Gedanken, die der Teufel noch während der Sterbestunde im Menschen zu erregen suche. Nachdem der Vorredner den Hauptgedanken dieser Litteratur eingeschärft hat: „Nichts ist gewisser als der Tod, nichts ist ungewisser als die Sterbestunde“, spielt der erste Teil des Stückes vor dem Thron Gottes. Satan veranlafst Gott, das Schwert der Gerechtigkeit zu ziehen, doch Christus, durch die Bitten seiner Mutter gerührt, verwendet sich für die Sünder und Gott steckt das Schwert wieder in die Scheide. Dann wird die Handlung auf die Erde übertragen, wo ein Kaufmann einen Doktor um Rat fragt, wie er dem Zorn Gottes entrinnen könne. Die Belehrungen des Doktors werden durch eingeschobene Scenen unterstützt. So sagt der Doktor:

> Das du aber dein gedechtnufs zu dem tod mügest naygen
> so wil ich dir ain figur vnd ebenpild zaygen

und nun erscheint ein junger Gesell, dem der Tod entgegentritt. Der Tod rühmt seine Macht: „Wenn man sich mit Geld von mir loskaufen könnte, dann gehörte die ganze Welt mir“, aber der junge Mann verachtet die Lehren des Todes ebenso wie die des Doktors; er will noch dreifsig Jahre nach seinem Gefallen leben. Nun wird er vom Tod erschossen und vom Teufel in die Hölle geführt; der Teufel erhält vorher die Erlaubnis dazu von Gott, der während des ganzen Stückes auf seinem Sitze thront. Ebenso werden noch mehrere Sterbescenen vorgeführt und von lehrhaften Gesprächen des Doktors und Kaufmanns begleitet; in diesen Scenen ist der Einflufs

der Ars moriendi und der dazu gehörigen Abbildungen besonders deutlich.[1] Auch eine Scene im Fegefeuer wird vorgeführt und im Anschlufs daran ein Schlufswort des Vorredners mit der Mahnung, für die armen Seelen im Fegefeuer etwas zu thun:

Wann uns nichts nachfolgen kann,
dann unser gute Werk so wir haben than.

Der sprachliche Ausdruck ist schwerfällig, die Ausdehnung der Zeilen in der Art Rosenplüts ungleichmäfsig; obwohl das Stück ohne Zweifel für die Aufführung bestimmt war, so ist doch von einer solchen nichts bekannt. Wir werden noch sehen, dafs im folgenden Zeitraum eine weit eindringlichere und packendere Darstellung dieses Gedankenkreises aus den Niederlanden nach Deutschland herüberkam und hier einen grofsen Erfolg hatte.[2]

Die Beschäftigung mit den lateinischen Komödien des Altertums und der Renaissance hat damals noch nicht auf die deutsche Bühne hinübergewirkt, wenn auch schon Übersetzungsarbeiten erschienen waren, die einen litterarischen Wert beanspruchen dürfen. Albrecht von Eyb, der um das Jahr 1455 in Pavia durch Rasinus in das Verständnis der neu entdeckten Komödien des Plautus eingeführt worden war (s. o. 1, 573), verfafste nach seiner Rückkehr als Domherr in Eichstädt ein moralisches Werk, den Spiegel der Sitten, dem er als Anhang die Menächmen, sowie auch eine der im Norden so beliebten Frührenaissancekomödien, nämlich Ugolinos Philogenia, beide in deutscher Üebersetzung beifügen wollte. Doch er starb, ehe er sein Werk in den Druck geben konnte (1475). Erst 36 Jahre später veröffentlichte es ein anderer Eichstädter

1) So befindet sich die Scene, wie ein Engel die Seele des Sterbenden „ain klains knäblein verporgen vnder der deck hervorholt“ genau ebenso auf einer Abbildung in dem von Butsch (Augsburg 1874) neu herausg. Text der Ars moriendi. Über diesen Gedankenkreis im allgemeinen vgl. Münzenberger, Das Frankfurter u. d. Magdeburger Beichtbüchlein etc. Mainz 1880; Falk, Die deutschen Sterbebüchlein, Köln 1890; Hoch in den Strafsburger theol. Studien IV, 2 und mit Rücksicht auf die dramatischen Darstellungen Bolte in der Einleitung zu seiner Ausg. v. J. Stricker, De düdesche Schlömer 1889.

2) S. u. Buch IX u. X u. o. 2, 147.

Domherr, Johann Huff, der im Anhang, aufser den beiden erwähnten Komödien, auch noch die Bacchides mitteilte, von denen er gleichfalls eine Übersetzung in Eybs Nachlafs vorgefunden hatte. Es ist schon öfters hervorgehoben worden, wie Eyb den Prosadialog mit einer Meisterschaft handhabt, der in der gleichzeitigen deutschen Litteratur nichts ähnlicher an die Seite gestellt werden kann, und wie er durch Einführung deutscher Namen anstatt der lateinischen (z. B. der Jüngling Lentz, der Knecht Heinz, die Frau Geut), sowie durch sprichwörtliche Redewendungen und sonstige Annäherung an den deutschen Lokalton seine Übersetzungen belebt. Doch dachte er offenbar blofs an Leser, denen hier im Anschlufs an seinen Sittenspiegel in unterhaltender Form eine freilich nicht ganz einwandfreie moralische Belehrung dargeboten werden sollte. Ähnlich verhält es sich mit der nächsten Übersetzung, die hier zu erwähnen wäre, die aber freilich an stilistischer Gewandheit und Lebendigkeit hinter Eyb zurücksteht. Hans Nithart, ein gelehrter Mann aus einer angesehenen Ulmer Familie, veröffentlichte 1486 eine deutsche Prosaübersetzung des Eunuchus, also eines Lustspiels des Terenz, der im Chorgestühl des Ulmer Münster als Lehrer der Weisheit neben Ptolemäus, Cicero und Pythagoras prangte (s. o. 1, 2). Das Buch ist „in fünff vnderschaid oder geschichten“ geteilt und am Schlufs heifst es „Ich, Caliopius, habs erzehlt.“ [1] Und auch in den merkwürdigen Illustrationen tritt die Rücksicht auf die Bühne ganz zurück; es sind Strafsenscenen aus der Vogelperspektive, einmal ist auch die Scene ins Zimmer verlegt. Auch bei der deutschen Ausgabe des Terenz, die 1499 bei Grüninger in Strafsburg erschien, dachte man nicht an die Möglichkeit einer theatralischen Vorführung. Nur auf die Vorlesung wird in den einleitenden Bemerkungen Rücksicht genommen. Es wird da ganz verständig auseinandergesetzt, dafs man Rollen, wie die des alten Simo, in einem langsamen, sittigen und schweren Ton lesen solle, bei der Rolle eines jungen Mannes müsse man

1) Über Nithart vgl. H. Wunderlich in den Studien zur Litt. Gesch., M. Bernays gewidmet 1893 S. 201 ff. und M. Herrmann, Terenz in Deutschland (Mitteilungen d. Gesellschaft für deutsche Errichtungs- und Schulgeschichte) 3, 1 ff.

den furchtsamen Ton im Gespräch mit seinem Vater und den hochmütigen und trotzigen im Gespräch mit einem Knecht oder Gesellen auseinanderhalten. Schade nur, dafs der Übersetzer selber sehr wenig gethan hat, um eine solche auseinanderhaltende Charakteristik zu erleichtern.

So hat sich auch keine Nachricht darüber erhalten, dafs etwa eine dieser Übersetzungen auf der Bühne erschienen wäre; erst nachdem seit den dreifsiger Jahren die lateinischen Aufführungen sich als eine ständige Einrichtung an den Schulen eingebürgert hatten, hören wir öfter davon, dafs Lehrer und Schüler, um das Interesse weiterer Kreise zu erwecken, auch deutsche Übersetzungen lateinischer Komödien aufführten. Doch finden sich schon vorher ein paar vereinzelte Beispiele. Wir sahen schon, dafs der prunkliebende Kardinal Matthäus Lang in den Jahren nach seiner Rückkehr aus Italien — wohl mehr

1) Merkwürdig sind die Nachrichten über eine Aufführung, die im Jahre 1507 in Augsburg Matthäus Lang, damals noch Bischof von Gurk, veranstaltet haben soll. In dem Paris 1837 veröffentlichten Bericht des Florentiners Francesco Vettori über die Gesandtschaftsreise, die er 1507 unternahm, wird dieser „atto scenico in tedesco“ vollinhaltlich in italienischer Übersetzung wiedergegeben, Vettori sagt, er habe ihn sich übersetzen lassen, um ihn seinen Lesern mitzuteilen. Doch stimmt das Stück in keiner Weise zu demjenigen, was wir sonst über die Bühnenverhältnisse dieser Zeit wissen. Der Schlufs des Prologs: „Questa città si grande è Roma, perche quivi intervenue il caso; un altra volta sarà un' altra città“ läfst eine perspektivische Dekoration vermuten, wie eine solche in Italien erst im folgenden Jahr 1508 bei Gelegenheit der ersten Aufführung der Cassaria erwähnt wird. Das Stück selber besteht aus zwölf Scenen in Prosa ohne Akteinteilung und führt uns vor, wie drei Herren: Pietro, der Spanier Fernando und der Deutsche Ulrico sich um die Gunst der Kurtisane Costanza bemühen. Die Handlung zieht sich ohne besonderes Interesse dahin und wird durch eine Erkennungsscene zu Ende geführt. Alle drei Herren haben Diener, die sich in langen Raisonnements ergehen, Constanza hat eine pathetische Scene, in der sie ihrer Mutter flucht, die sie zu dem schimpflichen Handwerk angehalten. Ulrico hat auch einen Parasiten Sorbillo, der die Gunst des Herrn lieber für sich allein behalten möchte. Er ist ein sehr bequemer Liebhaber; die Mutter Constanzas meint: „Vor Ulrico brauchen wir uns nicht zu genieren, der merkt unsere Lügen doch nicht.“ Die Glaubwürdigkeit des Berichts vorausgesetzt, hat der deutsche Verfasser sich vermutlich einen verloren gegangenen italienischen Versuch im klassischen Stil aus der Zeit unmittelbar vor Ariost zum Vorbild genommen. Noch sei in diesem Zusammenhang bemerkt, dafs Wirsung, der deutsche Übersetzer

aus Snobbismus als aus wirklichem litterarischen Interesse — das humanistische Drama begünstigte, wenigstens scheint dies aus dem Brief von 1516 hervorzugehn, worin Kaspar Ursinus über die Komödie Zelotypus berichtet, die er zusammen mit einem italienischen Humanisten am Hofe des Kardinals dichtete (s. o. 1, 82). In demselben Brief erzählt er, dafs am Hofe des Kardinals eine deutsche Übersetzung des Eunuchus aufgeführt werden solle, die der Propst Sperantius (seit 1521 Bischof von Brixen) angefertigt habe und zwar summa dexteritate ac successu incredibili. Die höchstgestellten Personen wollten mitwirken, um sich und dem Kardinal eine Freude zu bereiten, Ursinus hatte die Rolle des Chärea übernommen. Falls dieser Plan wirklich ausgeführt wurde, so wäre dies die erste Aufführung eines antiken Dramas in deutscher Sprache, von der wir Kunde haben; wir können wohl vermuten, dafs die Übersetzung gereimt war. Auch über eine „Darstellung nach Plautus“, die im folgenden Jahr 1517 die Mainzer Meistersinger vorführten, als Kurfürst Joachim von Brandenburg in ihre Stadt kam, um seinen Bruder Albrecht zu besuchen, wissen wir leider nichts Näheres.[1] Und wieder ein Jahr darauf, am Tag vor Fastnachtsdienstag 1518 haben die Bewohner von Zwickau in Gegenwart des Herzogs Johann von Sachsen „die Comedy Eunuchi aus dem Therencio ordentlich und wohl spielen und agieren lassen“. Als Zwischenspiele wurden zwei Stücke eingeschoben, wie sich sieben Weiber um einen Mann streiten und wie sieben Bauersleute um eine Magd freien.[2] Wenn ein Berichterstatter hinzufügt, es sei alles zierlich und wohl gereimt gewesen, so bezieht sich das, wie es scheint, auch auf den Eunuchus, der, wenn er gereimt war, offenbar in einer deutschen Übersetzung gespielt wurde.

---

der Celestina 1520 das Interesse des Kardinals Lang für seine Arbeit zu erregen suchte; vgl. Zeitschrift d. histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg 20, 38. Über Langs Sympathie für Bibbiena vgl. Freher, Scriptt. rer. Germ. 3, 614.

1) Vgl. die oben S. 227 erwähnten Aufzeichnungen Schunks.

2) Vgl. die Berichte der Chroniken, mitgeteilt von R. Köhler in der Germania 22, 19f.; zum ersten Zwischenspiel s. o. 1, 406. Als Rektor wirkte damals in Zwickau Stephan Roth. Bei einer Terenzaufführung in Colmar (vgl. Mofsmann a. a. O.) ist die Sprache zweifelhaft.

Im Zeitalter der Reformation hat von allen dramatischen Gattungen das Fastnachtsspiel sich in Deutschland am eigentümlichsten entwickelt. Die theatralische Vorführung der grofsen Tagesfragen, die einen so eigentümlichen Vorzug der französischen Farcendichtung bildet und von der wir bis dahin in Deutschland nur so wenige Beispiele gefunden hatten, begann doch auch hier sich einzubürgern, als die Luthersche Bewegung sich mehr und mehr über Deutschland verbreitete und der Rifs durch den Bannstrahl des Papstes unheilbar geworden war. Wir erkennen aus Aktenstücken und den Berichten der Chroniken, dafs allenthalben, bis an die äufsersten Grenzen des Sprachgebiets, in den Ordensländern an der baltischen Küste wie in der deutschen Schweiz die gewaltige Erregung der Geister im Fastnachtsspiel zum Ausdruck kam. Der Chronist Simon Grunau[1] erzählt von einem Spiel, das die Genossenschaft der Reinholdsbrüder in Danzig zur Fastnacht 1522 veranstaltete und bei dem sich der Maler Michael Schwarz, ein Schüler Dürers, besonders hervorthat. Es erschienen dabei auf der einen Seite der Papst mit seiner Klerisei, auf der andern Luther, der gegen ihr unevangelisches Treiben eiferte, worauf sie sich gegenseitig in Bann thaten, dann erschien auch der Kaiser und that Luther in die Acht, Luther warf die Kappe ab und „gesellete sich zu losen Stradioten“ — schliefslich wurde er vom Teufel weggeführt. Man könnte demnach vermuten, dafs die Veranstalter des Spafses über den Parteien standen und sich über beide in gleicher Weise lustig machen wollten, doch ist es wahrscheinlicher, dafs sie in Rücksicht auf die Staatsbehörden ihre wahre Meinung nicht mit voller Offenheit darlegten.[2] In demselben Jahre wurde auch in Stralsund, wo eben damals die neue Lehre Eingang fand, ein Fastnachtsscherz aufgeführt, der

1) Edd. Perlbach u. a. Bd. II, Leipzig 1889, S. 646. Über den Anteil des Malers Michael Schwarz vgl. Th. Hirsch, Die Oberpfarrkirche von S. Marien, Danzig 1843 S. 262.

2) Zur Stütze dieser Meinung kann man wohl eine Äufserung Grunaus aus einem andern Zusammenhang (S. 614) heranziehen: „Auf das sie aber nit parteisch gefunden wurden, vorbrandten sie den Lutter; den sie horten, das es der konig von Polen mitt ernste stiellen wolte.“

gegen die alte Kirche gerichtet war.[1] Während des Faschings 1525 ärgerte der Schulmeister von S. Nicolai die Stralsunder Altgläubigen durch Umzüge, die er an drei aufeinanderfolgenden Tagen veranstaltete; am ersten Tag erschien er als Papst verkleidet mit entsprechendem Gefolge, am zweiten als Kaiser im Harnisch, am dritten als Jesus, Blinde und Lahme heilend. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs die Stralsunder Neuerer sich hier in dem Gedankenkreis bewegten, der durch Cranachs satirische Bilder vom Gegensatz zwischen Papst und Christus populär geworden war, und den um dieselbe Zeit, wie wir noch sehen werden, Niklas Manuel in Bern auf eine noch weit wirksamere Art dramatisch verwertete. Inwieweit bei den Stralsunder Umzügen eine eigentlich dramatische Aktion stattfand, ist nicht ersichtlich.[2] In Königsberg veranstalteten 1524

1) Vgl. Joh. Berckmanns Stralsundische Chronik (ed. Mohnike u. Zober 1833 S. 33)): In dem 22 jare togenn iiij grawe monneke dē ploch auer de stadt jnn alle stratenn; dar rimeden se vnnd werenn alle monneke vann allenn ordenn u. s. w. Kosegarten in den Baltischen Studien Band 17 II, 92 sagt: „Die Stralsunder Mönche zogen den Pflug durch die Strafsen der Stadt, um anzudeuten, dafs die Stadt Stralsund der Erde gleich gemacht und zu Acker gepflügt werden solle, wie der Prophet Micha 3, 12 von Jerusalem sagt.“ Ähnlich Fock, Rügensch-Pommersche Geschichten 5, 182 (1868): „Am Fastnachtstage setzte sich aus dem Franziskanerkloster eine Prozession in Bewegung, die grauen Brüder an der Spitze und Mönche von allen Orden hinterdrein, vier der ersteren zogen einen Pflug durch alle Strafsen der Stadt, als symbolischen Ausdruck des Gedankens, dafs dieselbe ihrer Gottlosigkeit halber dem Untergang geweiht sei.“ Doch macht der Bericht des Chronisten weit eher den Eindruck, dafs die Mönche von verlarvten Gegnern der alten Kirche dargestellt wurden; das Pflugziehen steht offenbar in Zusammenhang mit einem alten Fastnachtsscherz, s. o. 1, 411. Auch Grunau a. a. O. S. 664 erwähnt ohne Angabe des Orts ein Fastnachtsspiel, bei welchem fünf Paar Mönche vor dem Pflug gingen und Nonnen mit kleinen Kindern ihnen nachfolgten, damit sollte ausgedrückt werden, dafs jetzt die Mönche von ihrem faulen Leben ablassen und arbeiten müfsten. Fock meint, der Aufzug habe erst 1525 stattgefunden; ob seine Zweifel an der Datierung des Chronisten berechtigt sind, vermag ich nicht nachzuprüfen.

2) Vgl. hierüber die Aussagen der Zeugen, die aus Anlafs der Beschwerdeartikel des katholischen Priesters Hippolyt Steinwer vernommen wurden, mitgeteilt in den Baltischen Studien 17 II, 152 ff. In dem 28. Artikel gegen die Stralsunder beklagt sich auch Steinwer über deren „mutwillige spiel, wie sie die geistlichen in die graben, Stadtwelle und Be-

die Bürger „ein wunderliches Spiel von Luther wider den Papst, darinnen des Papstes, seiner Kardinäle und ganzen Anhangs Büberei genugsam angezeigt, lustig anzusehn“. Die grauen Mönche beschwerten sich bei der Obrigkeit, doch wurden sie abgewiesen; man könne den Bürgern ihre gewöhnlichen Fastnachtsspiele nicht verbieten.[1] In Elbing wurde 1522 in einem Fastnachtsaufzug ein Mönch vorgeführt, dem die Teufel einbliesen, wie er den Ablafs verkaufen solle, worauf dann Luther ihm entgegentrat und das Urteil sprach, man solle ihn ersäufen; auch traten Domherren in diesem Spiele auf, die den Weibern nachjagten und ihnen Pelzwerk im Werte von zwanzig Mark für ein Nachtlager anboten.[2] Und noch 1531 fand ebenda am Fastnachtsdienstag unter Pauken- und Trompetenschall ein maskierter Reiteraufzug statt, bei welchem der Papst, von Kardinälen und Bischöfen umgeben, den Mönchen Ablafsbriefe verteilte, durch die er sie ermutigte, von den gröbsten Sünden loszusprechen. „Den Bischof von Ermeland [Mauritius Färber] stellte, weil der heilige Mauritius als Äthiopier abgebildet wird, ein äthiopischer Bischof vor, wie er den reuigen Apostaten die Absolution erteilte.“ Auch in diesem Fall duldete die Stadtbehörde den Spektakel; es wird sogar bemerkt, dafs nicht nur die Pferde des Bürgermeisters, sondern auch seine Söhne dabei mitwirkten.[3]

Weit strenger zeigte sich der Stadtrat von Nürnberg. Als dort 1522 ein Fastnachtsspiel aufgeführt wurde, „darinnen ein Papst in einem Chormantel geht und ihm ein dreifach Kreuz wird vorgetragen“, beschlofs der Rat, dies Spiel „ganz abzustellen“ und dem Sakristan am Spital, der dazu einen Chormantel hergeliehen hatte, eine Rüge zu erteilen.[4] Diese ängstliche Vorsicht in Bezug auf die Berührung aktueller Fragen

schwerung pringen, und in die netzen jagen“, was sich wohl wieder auf ein anderes antikatholisches Fastnachtsspiel bezieht.

1) Vgl. die Königsberger Chroniken aus der Zeit des Herzogs Albrecht, herausg. v. Meckelburg. Königsberg 1865, S. 164.

2) Vgl. Grunau a. a. O. S. 647; über das Einblasen der Teufel s. u.

3) Das Obige nach einer Darstellung des Vorgangs in der Zeitschrift f. d. Geschichte u. Altertumskunde des Ermelands (1, 302), die auf den Akten des bischöflichen Archivs zu Frauenburg beruht.

4) Hampe n° 33, 34.

im Drama gehört, wie sich noch des öftern zeigen wird, zu den Traditionen der Nürnberger Behörden, die dadurch in der Stadt, wo mit dem Bürgertum sich auch die bürgerliche Dichtung am reichsten entfaltete, ihr doch ein grofses und fruchtbares Gebiet entzog. Aber auch in Zürich, wo man sonst nicht so ängstlich war, hat doch der Rat in der Zeit der höchsten Erregung (1523) ein Mandat erlassen, wonach zur Fastnacht keine Aufzüge veranstaltet werden durften, „so bäbstlich Heligkeit, keiserlich Majestät, die Cardinäl, unser Eidgenossen, die landsknecht, münch, pfaffen, klosterfrowen, noch ander fürsten, herren, gmein noch sonder personen, frömbd noch heimsch, geistlich noch weltlich, mügent berüeren, bedüten, schmähen, reizen oder widerwillig machen.“ [1]

Während wir uns von allen diesen Spielen nach den dürftigen Berichten keine deutliche Vorstellung bilden können, haben sich aus Bern zwei Fastnachtsspiele verwandter Tendenz im Druck erhalten. Beide Spiele wurden von Bürgerssöhnen auf offener Strafse dargestellt, das eine an Herrenfastnacht, das andere am darauffolgenden Sonntag, beide bewegen sich in dem Gedankenkreis der allerwärts üppig aufschiefsenden antipäpstlichen Litteratur. Das erste zeigt Verwandtschaft mit einer satirischen Flugschrift Gengenbachs gegen die „Totenfresser“ (s. a.), wo die Klerisei wegen habsüchtiger Ausbeutung von Sterbefällen der öffentlichen Verachtung preisgegeben wird. Schon der Titelholzschnitt, auf welchem der Papst, umgeben von der Geistlichkeit, einen Leichnam zerlegt, als wäre es ein fetter Braten, läfst erkennen, dafs wir hier eine jener Flugschriften vor uns haben, in denen ein durch lange Jahre angesammelter Hafs sich in der zügellosesten Weise Luft machte; in der Schrift selbst ergreifen die Geistlichen verschiedener Grade und mit ihnen auch die Klosterfrau und die Pfaffenmagd nacheinander das Wort und rühmen mit cynischer Offenheit das bequeme Leben, das ihnen Christus durch seinen Opfertod bereitet habe; sie lassen aber doch auch durchblicken, wie unbequem ihnen die neue lutherische Lehre ist. In schroffen Gegensatz hierzu stehen alsdann die Klagen des Edelmanns, dessen Ver-

1) Ein Abdruck des Mandats bei Bächtold S. 65*.

mögensverhähtnisse durch die geistlichen Stiftungen seiner Vorfahren ruiniert sind, des Bettlers, der es für unchristlich erklärt, wenn man bei solchen Stiftungen nicht an die Armen, sondern an Mönche und Pfaffen denke, des Bauers, der mit seiner sauern Arbeit die geistlichen Faulenzer ernähren mufs. Die nämliche Situation bildet auch die Grundlage des Berner Spiels: zu Anfang erscheinen zwei Leidtragende mit dem Sarg ihres Vetters Bohnenstengel und erklären, kein Geld für die Erlösung der Seele aus dem Fegefeuer scheuen zu wollen, darob grofse Freude des Papstes Entchristelo, der, wie es in der Bühnenanweisung heifst, „in grofsem Gepracht“ dasitzt. Die Galerie von geistlichen Würdenträgern ist noch beträchtlich erweitert und mit grotesken Namen ausgestattet, so der Bischof Wolfsmagen, dann der Dechant Sebastian Schinddenbauern, die Pfaffendirne Lucia Schnäbeli, die kupplerische Beghine Elsli Treibzu. Auch äufsert sich hier weit ausführlicher und nachdrücklicher der Ärger über das Luthertum, das die Klerisei aus ihrer behaglichen Ruhe aufstört; in den mannigfachsten Variationen wiederholen sich die Klagen über die groben Bauern, die im Wirtshaus mit den Geistlichen Dispute über Glaubenssachen anfangen und alles aus der Schrift bewiesen haben wollen. „Sie hand das euangelium gfressen Und sind jetzt mit dem Paulo besessen“ und „Der tüfel nem die truckergesellen Die alle ding in tütsch stellen.“ Und nach den Geistlichen erscheinen dann noch Gestalten, die für den Schweizer Dichter besonders charakteristisch sind: Soldaten in Begleitung einer Dirne, Reisläufer, die ins päpstliche Heer eingetreten sind, um der selbstsüchtigen Eroberungspolitik der Kurie zu dienen; sie freuen sich laut, einer nach dem andern, wie sie mit den Ablafsgeldern der dummen Bauern herrlich ausstaffiert in Sammet und Seide einherstolzieren und zudem auch noch mit fetten Pfründen bedacht werden. Im schroffsten Gegensatz zu dieser Gruppe erscheint gleich darauf ein Johanniter, abgesandt von seinen Genossen aus Rhodus, die sich vor dem furchtbaren Ansturm der Türken nicht mehr zu halten vermögen, wenn ihnen nicht schleunige Hilfe gesendet wird; doch findet er beim Papst taube Ohren; dieser braucht Geld und Soldaten, um die Christen zu bekriegen, die seiner Ländergier

im Wege stehen. Wie die Galerie der Pfaffen und Pfaffenfreunde, so ist auch die Galerie der Mifsvergnügten gegenüber der Gengenbachschen Flugschrift sehr stark angewachsen und durch Beziehungen auf Berner Verhältnisse belebt; sie wird eröffnet durch einen Prädikanten der neuen Lehre und beschlossen durch Petrus und Paulus in eigner Person; Petrus betrachtet das Gepränge des Papsts und seines Hofstaats erstaunt durch seine Brille und fragt einen päpstlichen Kurtisan, was das für einer sei, den man mit solcher Pracht umhertrage, ein Türke oder ein Heide. Es entspinnt sich nun ein Gespräch, wo der polemische Dichter die dankbare Situation reichlich ausnützt, bis endlich der Kurtisan nicht weiter reden will aus Angst, dafs Petrus in seinem Ingrimm es mit ihnen machen könne wie mit dem Malchus. Nachdem hierauf der Papst noch mit seinen habgierigen Kriegsknechten eine Beratung gehalten und ihnen seinen Segen gespendet hat, verzieht sich alles Volk und der Prädikant spricht zum Schlufs ein Gebet für die Herankunft besserer Zeiten. Also auch der Verfasser dieses Spiels hält sich im wesentlichen an die primitivste Form des Fastnachtsdramas; die Darsteller sagen hintereinander ihr Sprüchlein auf und nur an wenigen Stellen entwickelt sich ein eigentlicher Dialog. Das alles that aber gewifs der starken populären Wirkung keinen Eintrag; die Gestalten des Papsts und seines Anhangs erschienen wohl ebenso wie die Äufserungen ihrer Gesinnung ins Groteske verzerrt; dabei sind die Klagen über die ungeheuren Mifsbräuche hier noch wirksamer als bei Gengenbach, bald zu scharfen und schlagenden epigrammatischen Wendungen zusammengefafst, bald in leidenschaftlichen Zornreden sich ergiefsend.

Während im ersten Spiel das gesprochene Wort einen breiten Raum einnimmt (1945 Verse), tritt es im zweiten Spiel sehr in den Hintergrund (215 Verse); hier beruht die Hauptwirkung auf einem lebenden Bild, das ganz in derselben Art wie die ein Jahr vorher (1521) erschienenen Holzschnitte Lucas Cranachs den Gegensatz zwischen Christus und dem Papst vorführen[1]; von der einen Seite kommt Christus auf einem Esel,

1) Über sonstige bildliche Darstellungen dieser zwei Scenen im antikatholischen Sinn vgl. Kawerau in der Weimarer Lutherausgabe 9, 679.

begleitet von seinen Jüngern und einer Schar von Armen, Blinden und Lahmen, auf der andern Seite erscheint der Papst im Triumph mit seinem Kriegsvolke, „als ob er der türkische Kaiser wär“, zwei Bauern begleiten die stumme Scene mit ihren Betrachtungen.

Diese beiden Spiele hatten einen ungeheuren Erfolg; nach dem Bericht des zeitgenössischen Chronisten Valerius Anshelm waren sie „fürnemlich“ durch Niklas Manuel von Bern († 1530) gedichtet, der als Maler, Schriftsteller und Staatsmann so energisch und schwungvoll die Sache der Reformation vertrat.[1] Wir sehen also in Bern wie in Danzig einen Maler bei der Inscenierung von Fastnachtsspielen in hervorragender Weise beteiligt, ein an sich leicht erklärlicher Umstand; merkwürdig ist es aber, dafs uns gerade unter den Malern, die bis dahin in der bildlichen Darstellung des überlieferten kirchlichen Gedankenkreises ihre eigentliche Lebensaufgabe gefunden hatten, so zahlreiche und so glänzende Vertreter der neuen revolutionären Ideen begegnen; Schwarz und Manuel zeigen uns denselben Wandel der Gesinnung wie Dürer, Holbein und Cranach.

Manuel hat auch noch zwei weitere dialogische Gedichte mit reformatorischer Tendenz verfafst. Im Ablafskrämer (1525)

---

1) Der Ausdruck „fürnemlich“ kann sich darauf beziehen, dafs auch Freunde und Gönner Manuels an der Dichtung beteiligt waren, vielleicht will aber der Chronist damit blofs auf die oben erwähnte Benutzung von früher vorhandenen Motiven hindeuten. Beide Spiele schliefsen ebenso wie die unzweifelhaft Manuelschen Gesprächsspiele „Ablafskrämer“ und „Barbali“ mit dem Wort „Schweizerdegen“ wohl eine Beziehung auf den Dolch in Manuels Monogramm. Zu dem zweiten Fastnachtsspiel hat sich auch eine Zeichnung Manuels erhalten, vgl. Niklaus Manuel ed. Bächtold S. 287, Frauenfeld 1878. Die aus dem 16. Jahrh. nachweisbaren elf Drucke, in denen beide Spiele vereinigt sind (aufser Bächtolds Ausg. vgl. Goedeke II², 338f.), erschienen sämtlich ohne Verfassernamen. Bächtold S. CXXXI hat bereits darauf aufmerksam gemacht, dafs sich schon in dem ältesten Druck (1524) Beziehungen auf Ereignisse finden, die in die Zeit nach der ersten Aufführung fallen, z. B. die Belagerung von Rhodus; Johannes Fabler ist offenbar Johannes Faber, der Gegner Zwinglis in der Disputation von 1524. Benesin (V. 1483) ist offenbar die päpstliche Grafschaft Venaissin. Nach einer unvollständigen Hamburger Handschrift, die manche Abweichungen von den Drucken enthält, wurden beide Spiele herausg. v. Burg im Neuen Berner Taschenbuch a. d. J. 1897.

ist die Stimmung gegen die alte Mifswirtschaft womöglich noch ingrimmiger und hafserfüllter als in den früheren Spielen. Der Held wird von Bauern und Bäuerinnen überfallen, die das abgeschwindelte Geld wieder haben wollen; sie binden ihm ein Gewicht an die Füfse und ziehen ihn dann an einem Strick in die Höhe, um ihn durch diese Tortur zum Eingeständnis seiner Spitzbübereien zu zwingen. Vergebens beruft er sich gegenüber dem wütenden Haufen auf seine Unverletzlichkeit als gesalbter Priester; sie antworten: „Bist du gesalbt, so wirst du um so besser in der Hölle brennen.“ Zur Aufführung war diese Scene wohl kaum bestimmt; während die vorerwähnten zwei Spiele sehr reichlich mit Bühnenanweisungen ausgestattet sind, fehlen diese beim Ablafskrämer gänzlich, die Einzelheiten der Folterung ergeben sich aus einer Zeichnung Manuels, die der einzigen erhaltenen Handschrift beigegeben ist.[1] Bei dem andern Gedicht, dem Barbali, ist noch weniger daran zu zweifeln, dafs die dialogische Form blofs zur lebendigeren Veranschaulichung bei der Lektüre dienen sollte. Barbali ist ein kleines Mädchen, aus dem die Mutter gern eine Nonne machen möchte, doch wehrt sich das junge Ding mit reichlicher Anwendung von Bibelcitaten gegen die Ratschläge der Mutter und die Argumentationen der zu Hilfe herbeigeholten Pfaffen.

Es sind uns schon mehrere Fälle begegnet, wo die reformatorischen Polemiker mit unverholener Schadenfreude die Pfaffen darüber klagen lassen, dafs jetzt der gemeine Mann in seiner Sprache die heilige Schrift studiere, und in Wirtshäusern und anderwärts die unwissende Geistlichkeit mit seinen biblischen Citaten oft in Verlegenheit bringe.[2] Die Vorführung solcher Disputationsscenen mufste für die üppig aufschiefsende polemisch-dialogische Litteratur ein ganz besonders dankbarer Gegenstand sein; schon vor Manuels Barbali war dies Motiv von Hans Sachs verwertet worden in seiner Disputation zwischen einem Chorherrn und einem Schuster, die in der Art, wie das Gespräch eingeleitet wird, wie die auftretenden Per-

1) Vgl. Manuel ed. Bächtold S. CLVI, ebenda LI ein Brief Manuels, aus dem hervorgeht, dafs er das Stück Zwingli mitgeteilt hatte.

2) Einen charakteristischen Ausdruck lieh diesen Klagen Cochläus in seinem Commentarius de actis et scriptis Lutheri 1549 S. 55.

sonen mit wenigen Strichen charakterisiert sind, wie das weitläufige, lehrhafte Gespräch durch geschickte Wendungen dramatisch belebt ist, sich den gröfsten Meisterwerken der dialogischen Litteratur an die Seite stellen darf; Hans Sachs zeigt in diesem Prosadialog mehr dramatische Bewegung und Spannung, als in gar manchen seiner Dramen. Ein Gegenstück auf niederdeutschem Gebiet ist der in Reimen verfafste Clas Bur, der ungefähr um dieselbe Zeit entstand und möglicherweise für die Aufführung bestimmt war. Hier unterhält sich der Bauer Clas im Wirtshaus mit dem Pfarrvikar, dem Fiskal und einem Doktor der Theologie und setzt ihnen mit seiner Bibelkenntnis zu, aufserdem leiht ihm der Verfasser auch etwas von seinem kirchenrechtlichen Wissen. Die Streit- und Beschwerdepunkte sind im wesentlichen dieselben wie anderwärts; etwas dramatisches Leben wird dadurch herbeigeführt, dafs der Streit mit dem Fiskal für ein paar Augenblicke in eine Prügelei übergeht, und am Schlufs erklärt der Vikar sich durch die Argumente des Bauern überzeugt, wie überhaupt sehr oft in dieser ganzen Litteratur die kümmerlich bezahlten Vikare sich mit Bürger und Bauer in den Klagen über die Habsucht und das Wohlleben der Klerisei zusammenfinden.[1]

Eine wirklich theatralische Form hat jedoch dies Motiv in dem letzten Stück der Sterzinger Sammlung angenommen[2]; hier hat uns Raber ein merkwürdiges Zeugnis überliefert, wie gewaltig die Gärung in seinem Tiroler Heimatlande war, wo späterhin die Gegenreformation mit allen derartigen Regungen so gründlich aufräumte. Die Situation ist folgende: Zu den Bauern, die mit dem Dorfrichter im Wirtshaus sitzen, tritt ein

1) Hamelmann nennt als Verfasser „M. Bado Mindensis quondam discipulus Erasmi Roterodami“ und als Datum der ersten Ausgabe 1523; vgl. Goedeke II ², 335f., woselbst eine Aufzählung der Drucke aus dem 16. Jahrh. Der Anfang des Titels „Clas Bwr bin ich genant Ein vastelauendes kint gebarn“ könnte darauf schliefsen lassen, dafs das Stück für die Aufführung bestimmt war; doch fehlen am Anfang und Schlufs alle darauf bezüglichen Andeutungen, ebenso fehlen die Bühnenanweisungen.

2) „Die zwen Stenndt“ [geistlich und weltlich], Zingerle 2, 175ff.; aufgezeichnet 25. Januar 1535, verfafst nach dem türkischen Feldzug gegen Wien 1529.

Freihart (Vagabund), wie sich später herausstellt, ein entlaufener Mönch, der die Gugelkappe an den Zaun gehängt hat. Er wird sogleich der Wortführer im Gespräch über die grofsen Fragen des Tags, alle stimmen in die allgemeinen Klagen ein, auch nachdem noch der Pfarrer hinzugetreten ist, der manches scharfe Wort über sich ergehn lassen mufs. Vergebens droht er, dafs er die mifsvergnügten Bauern beim Domkapitel zu Brixen anzeigen werde, von dem sie ihren Grundbesitz zu Lehen haben; der Richter hält dem aufgeregten Männlein sehr ruhig entgegen, sie hätten das Recht, ihre Angelegenheiten beim Wein zu besprechen, und wenn die Herren in Brixen alle Mifsvergnügten von Grund und Boden vertreiben wollten, dann wäre es ihr eigner Schade. Die Bauern tragen keine so grofse Bibelgelehrsamkeit zur Schau, wie der niederdeutsche Clas, sie halten sich mehr an die bekannten, offen zu Tage tretenden Mifsbräuche des Klerus, die sie mit anschaulicher Beredsamkeit erörtern; aber neben wirtschaftlichen Beschwerden klagen sie doch auch darüber, dafs sie von der Kanzel herab mit Märchen abgespeist werden. Wenn hier eine gröfsere dramatische Abwechslung herrscht als sonst in derartigen Scenen, so ist das zum Teil einer originellen neuen Figur zuzuschreiben, dem Sohn des Richters, der eben als Studiosus der Theologie von Wien zurückgekommen ist. Er hat zwar nicht viel gelernt, aber doch genug, um — den Bauern unverständlich — mit dem Pfarrer über seine nicht sehr erbaulichen Wiener Erlebnisse eine küchenlateinische Unterhaltung zu führen und vom Pfarrer Verhaltungsmafsregeln für seinen Lebenslauf entgegenzunehmen, die auf den Grundsatz „si non caste, tamen caute“ hinauslaufen. Aber die Reden des Freiharts und der Bauern, und die Klagen des Pfarrers über die allgemeine Mifsachtung des geistlichen Berufs verfehlen doch nicht ihren Eindruck auf den Studenten, der sich nun entschliefst, ein Bauersmann zu werden und eine Tochter des Landes zu freien. Damit lenkt das Stück in gewohnte Bahnen: Brautwerbung, Hochzeit, Tanz mit obligater Prügelei, Abschied von den Zuschauern: das alles wird uns in der wohlbekannten Manier der älteren Sterzinger Spiele vorgeführt. Dieser letzte Teil ist ebenso wie das ganze Stück voll von schmutzigen Späfsen, die mit der sittlichen Ent-

rüstung des Verfassers über das Treiben der Geistlichkeit in einem seltsamen Widerspruch stehen.

In Mainz, wo gleichfalls schon vor dem Auftreten Luthers die dramatischen Spiele in Blüte standen, scheint, wie an anderen Orten, mit dem Ausbruch der grofsen Bewegung ein polemischer Ton in diese Spiele gekommen zu sein. Vermutlich herrschte ein solcher Ton bereits in dem Spiel vom christlichen Leben, das von dem Altaristen Vitus Rosenpusch an der Quintinskirche gedichtet und 1525 in dieser Kirche aufgeführt wurde. Die Meistersinger, unter denen sich manche Lutheraner befanden, spielten 1532 den Weinschwelg, „ein weltliches Spiel, das das Weintrinken aller Stände durchhechelte und auch den Klerus nicht schonte“; eine Wiederholung der Aufführung wurde verboten.[1] Hier war vielleicht das bekannte mittelalterliche Trinkgedicht benutzt. Leider ist dies Spiel ebenso wie alle anderen Mainzer Spiele verloren gegangen, doch werden wir später noch ein Züricher Spiel von verwandter Tendenz kennen lernen.

Aus den Städten an der baltischen Küste hatten wir schon früher eine ganze Reihe von protestantisch-polemischen Fastnachtsspielen zu erwähnen. Während jedoch diese Spiele, die sich offenbar zum gröfsten Teil in einem ähnlichen Gedankenkreis wie die Manuelschen bewegten, für uns jetzt verloren sind, ist uns aus Riga ein Fastnachtsspiel erhalten, das in der Geschichte des deutschen Dramas der Zeit eine sehr bedeutsame Stellung einnimmt. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dafs hier, an einem der äufsersten Vorposten des Deutschtums, das Drama schon im Zeitalter der Heidenbekehrung für die religiöse Propaganda verwertet worden war (s. o. 1, 71). Jetzt, nachdem die neue Lehre schon 1522 Eingang gefunden und Luther selbst im folgenden Jahre die Bürgerschaft durch ein Sendschreiben ermahnt hatte, die Fasten und Messen, die Möncherei und Pfafferei hintanzusetzen und die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben festzuhalten, jetzt wurde auch diese Lehre durch eine grofse Schaustellung auf öffentlichem Marktplatz verkündigt. Der Verfasser Burkhard Waldis,

1) Vgl. den oben S. 227 citierten Aufsatz von C. F. W. Roth.

aus Allendorf in Hessen gebürtig, ehemals Franziskanermönch und vom Erzbischof von Riga im Interesse der alten Kirche nach Deutschland und Italien geschickt, hatte nach seiner Rückkehr 1524 sich zum neuen Glauben bekannt, die Kutte abgeworfen und sich der bürgerlichen Gewerbthätigkeit zugewendet, deren Vorzug vor dem faulen Mönchsleben in der reformatorischen Polemik immer wieder betont wird; in der Vorrede zu dem Fastnachtsspiel, das er 1527 aufführen liefs, bezeichnet er sich mit einer gewissen Ostentation als Zinngiefser zu Riga in Liefland. Als Gegenstand des Spiels wählte er einen Stoff aus der heiligen Geschichte, wie sich aus der Vorrede ergiebt, in bewufstem Gegensatz zu den leichtfertigen Fastnachtsspäfsen, die in der römischen Kirche üblich seien.[1] So schuf Burkhard Waldis das erste jener zahlreichen Tendenzdramen, in denen die Protestanten ihren polemischen Standpunkt in die heilige Schrift hineintrugen. Dafs die Parabel vom verlorenen Sohn zu einer solchen tendenziösen Behandlung besonders geeignet war, hatten die Protestanten frühzeitig erkannt; schon 1523 hatte der ehemalige Augustiner Michael Styfel eine Auslegung der Parabel im Sinne der lutherischen Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben veröffentlicht.[2] Dieser Gesichtspunkt wird auch von Burkhard Waldis mit der aufdringlichsten Deutlichkeit hervorgekehrt und zwar nicht nur in dem Stück selber, sondern auch in der Rolle des Aktors, also des Regisseurs, der zugleich auch das Amt des Herolds übernimmt, und sich am Anfang und Ende und wiederholentlich im Lauf der Handlung an die Zuschauer wendet. Seine Anprachen nehmen etwa ein Drittel des Stückes ein, das im ganzen 2036 Verse umfafst; der Satz, dafs der Mensch ohne jedes Zuthun von seiner Seite blofs durch die göttliche Gnade

1) Neu herausg. von Michsack, Halle 1881. Seine Worte über den Römischen Karneval 203ff.:

> Senior pultron de ridt vor
> Madonna putana steyt ynn der doer,
> Ribaldus vp fse beyde wardt
> dar werdt keyn laster noch schande gespart

enthalten wohl eine Reminiscenz an eine Lustspielaufführung, der er in Rom 1524 beiwohnte.

2) Vgl. Holstein S. 56, Goedeke S. 224.

Erlösung finden kann, wird in den mannigfachsten Variationen wiederholt und in der Druckausgabe auch mehrmals durch fette Schrift besonders hervorgehoben.[1] Mit dem traurigen Leben des verlorenen Sohnes als Schweinehirt soll, wie der Aktor andeutet, die Nutzlosigkeit der guten Werke, wie Ablafskaufen, Wallfahren und dergleichen gemeint sein, wodurch blofs die Schweine des Papstes fett werden, dagegen der Geldbeutel des Sünders immer schmaler. Den meisten Anlafs zur Polemik gegen die Werkheiligkeit giebt aber natürlich die Rolle des Bruders, der gleich zu Anfang erklärt, er sei nur mit Rücksicht auf die Erbschaft so brav und fleifsig. Zum Schlufs, nachdem er vergeblich gegen die festliche Aufnahme des verlorenen Sohnes protestiert hat, erscheint er als Einsiedler mit Kruzifix und Rosenkranz und wird nun in Kontrast gestellt mit einer andern Figur des Dramas, mit dem Hurenwirt, bei dem der verlorene Sohn sein Geld verprafst hatte. Dieser Wirt hatte vorher darüber geklagt, dafs ihm die Luthersche Lehre in seinem Geschäft schade, jetzt erscheint er als reuiger Sünder, wird vom Aktor auf die göttliche Gnade verwiesen und ist sogleich getröstet und beruhigt, während der Einsiedler auf ihn hinüberblickt wie der werkthätige Pharisäer im Evangelium auf den Zöllner; der Aktor aber meint, ein hoffärtiger Werkheiliger sei schlimmer als der gröfste Sünder. Gegenüber solcher einseitig schroffen Hervorkehrung sind die Bedenken gegen die Ausschreitungen der Lehre von der Rechtfertigung, wie sie damals von mehreren gemäfsigten Männern hervorgehoben wurden, vollkommen begreiflich.[2]

Vermutlich war Burkhard Waldis klassisch gebildet, doch erklärt er gleich zu Beginn durch den Mund des Aktors, dafs sein Stilus schlicht sei und weder mit dem Terentio, noch dem Plauto übereinkomme. Sonst zeigt er seine Gelehrsamkeit blofs in gelegentlichen Andeutungen, z. B. wenn der Hurenwirt sich

1) Z. B. 1824 f.: Alleyn dorch gnade vnd blote gunst Idt helpt keyn arbeyt, werk offt kunst. Nach V. 1772 hatte die Anzweiflung dieser Lehre durch einen aus der Gemeinde in Riga Waldis den Anlafs gegeben, sie mit solcher Entschiedenheit zu betonen.

2) Vgl. auch Melanchthons Äufserungen über die möglichen schädlichen Folgen der Rechtfertigungslehre bei dem „gemeinen, groben Mann“ bei Ritschl, Lehre von der Rechtfertigung 1, 188 ff. (erste Aufl.).

rühmt, er könne seinem Gast auch mit lesbischem Wein aufwarten, den schon Aulus Gellius gerühmt habe. Der Schauplatz war offenbar nach mittelalterlicher Art angeordnet und die Handlung spielte sich in einem Zug hintereinander ab, nur vor der Rückkehr des verlorenen Sohnes ins Vaterhaus findet sich ein Einschnitt, durch den das Stück in zwei „Actus" zerfällt, das erste datierbare Beispiel der Akteinteilung in einem deutschen Drama. Wie in seinem Hauptwerk, dem Äsopus, so hat Waldis auch in seinem verlorenen Sohn gezeigt, dafs es ihm nicht an Beobachtungsgabe fehlte, so vor allem in den ersten Scenen zwischen dem Vater und seinen Söhnen, und bei der Schilderung des Treibens im liederlichen Hause. Doch ist hier auch die mittelalterliche Tradition verwertet; der Verschwender wird von zwei Dirnen zu gleicher Zeit umschmeichelt, von dem Wirt und dessen Spiefsgesellen im Spiel um sein Geld betrogen und endlich halbnackt auf die Strafse gesetzt.

Eine gewisse Verwandtschaft mit der Tendenz des Waldisschen verlorenen Sohnes zeigt sich in einem Stück, das einige Jahre später in Bern entstand. Nachdem dort — wohl nicht zum wenigsten infolge der dramatischen Propaganda — die Reformation im Jahre 1528 gesiegt und im Staat endgültig die Oberhand erlangt hatte, wurde doch noch eine Zeitlang der erbitterte Kampf gegen die alte Kirche im Fastnachtsspiel fortgesetzt. So wurde zur Herrenfastnacht 1530 „ein hübsch nüw Fastnachtspill" aufgeführt, das noch im selben Jahr gedruckt wurde und sich dann in mehreren neuen Auflagen über ganz Deutschland verbreitete. Es ist eine neue Bearbeitung des alten kanonischen Prozefsspiels von Rumpolt und Mareth; die weibliche Hauptperson heifst hier Elsli Tragdenknaben und nach ihr wird auch das Stück auf dem Titel bezeichnet. Wiewohl in Bern schon 1528 durch die Einsetzung des Chorgerichts das Prozefsverfahren in Ehesachen den Grundsätzen der Reformation entsprechend neu geregelt war[1], wird doch in dem Spiel noch das alte päpstliche Verfahren als gültig vorausgesetzt, natürlich mit der Absicht, die früheren Zustände zu verhöhnen,

1) Über das Berner Chorgericht vgl. den Artikel von Blösch in Herzogs Realencyklopädie III [3], 817.

während bei den ausgelassen lustigen Prozefsspielen aus dem Mittelalter eine solche grundsätzliche Polemik natürlich nicht beabsichtigt war. Diese antikatholische Stimmung zeigt sich besonders in der Einführung einer neuen Figur, eines Mönchs, der als Zeuge aufgerufen wird, aber sich beschämt zurückziehen mufs, als die Gegenpartei ihm ein Register seiner schlechten Streiche vorhält. Auch hier schliefst der Prozefs damit, dafs Uli, der verklagte Bursche, das Mädchen heiraten mufs, das er geschwängert hat, trotzdem dafs Elsli eine gänzlich verkommene Dirne und durch die verschiedensten Hände gegangen ist; es scheint sogar, dafs auch der Offizial aus eigener Erfahrung spricht, wenn er über Elslis Leistungen in der Liebe sein Kennerurteil abgiebt. Uli ist natürlich sehr mifsgestimmt, doch wird eine Sinnesänderung in ihm bewirkt durch den bibelfesten Bauer Kueni Süwtrog, der ihn in einer langen Rede daran erinnert, wie Christus die Sünder zu sich berief. Ganz ähnlich wie Burkhard Waldis verkündigt er, die offenen Sünder seien nicht so schlimm wie die Schriftgelehrten, Pharisäer und Werkheiligen.[1] In diesem Ton unterreden sich dann auch die neuen Brautleute, doch wird ihr Gespräch, das offenbar erbaulich wirken soll, durch ein anderes im Fastnachtsstil abgelöst: Elslis würdige Mutter trägt sich dem Vater Ulis als Gattin an und so wird auch aus den beiden Alten ein glückliches Paar. Nachdem die Parteien sich entfernt haben, äufsern noch die Herren vom Gericht ihre Meinung über den ganzen Fall. Besonders belustigend ist einer, der es nicht leiden kann, wenn die Parteien sich gütlich vertragen; dafür habe er nicht die Kniffe des kanonischen Rechts in Paris studiert, und diese Erinnerung an Paris giebt ihm Anlafs, allerlei von seinem dortigen Aufenthalt zu erzählen. Der Ton in diesen Gesprächen erinnert sehr an Manuels grofses Fastnachtsspiel, auch hier eigentlich nur aneinandergereihte Meinungsäufserungen ohne rechte dialogische Verknüpfung. Und neben dem Stil scheinen auch

1) Er sagt sogar, Christus habe den Schriftgelehrten zugerufen:
Fürwar, fürwar sag ich üch das,
es wirt den offnen sündern bafs,
sy werdend üch ins himmelrych vor gan
die frowen im frowenhus, wyb und mann.

alte Zeugnisse darauf hinzuweisen, dafs diese in Bern aufgeführte neue Variation des alten Prozefsspiels von Niklas Manuel herrührt, der noch 1528 zum Mitglied des Chorgerichts ernannt worden war.[1] Die Satire auf das alte Gerichtsverfahren mufste ja zugleich eine indirekte Empfehlung des neuen sein, und dafs er in so aufdringlicher Weise die Gelegenheit an den Haaren herbeizog, um für die neue Rechtfertigungslehre Stimmung zu machen, lag ja ganz im Geiste der zeitgenössischen Polemik. Möglicherweise hat Manuel auch noch ein Fastnachtsspiel „von Nonnen und Mönchen, wie sie miteinander Kurzweil treiben“, verfafst, von welchem nur ein kleines Bruchstück erhalten ist.[2]

Auch 1531 wurde in Bern zur Fastnacht von jungen Bürgern ein polemisches Drama aufgeführt, das den „Ursprung, Haltung und das End beider, heidnischer und päpstlicher Abgöttereien“ darstellen sollte, verfafst von dem Schreiber Hans von Rüte. Dieser hat sich ohne Zweifel Niklas Manuel zum Muster genommen, nicht nur in der Tendenz, sondern auch in dem losen dramatischen Aufbau, der es dem Verfasser ermöglicht, alles, was er vorzubringen hat, ohne besondere Mühe in das Drama einzuschachteln. Der Papst und die Seinen erscheinen auch hier wieder als habgierige Betrüger, und der Teufel freut sich, dafs sie Bilderdienst und Heiligenkultus eingerichtet haben, so dafs die Menschen sich um Gott nicht mehr bekümmern. Den heidnischen Charakter des Papsttums will Hans von Rüte vor allem durch die Vorführung von zwei Personen, Publius Trugfast und Jeronymus Selltenlär veranschaulichen; die Leute, die in langer Reihe nacheinander auftreten, um Rat und Hilfe zu suchen, werden immer wieder von Trugfast an die heidnischen Götter, von Selltenlär an die katholischen Heiligen verwiesen, so die schwangere Frau vom einen an Juno Lucina, vom anderen an Maria, der Student an Minerva resp. S. Catharina, der Jäger an Diana resp. S. Hubertus,

1) Eine ausführliche Untersuchung über dies Spiel bei Kaiser S. 51 ff. Bibliographie S. 82 über die Zeugnisse für Manuels Autorschaft. Die Spuren verschiedener Redaktionen in dem Gespräch zweier Narren, das als Einleitung dient, hat K. richtig erkannt; im übrigen scheinen mir seine Ausführungen über Manuels Anteil nicht zutreffend.

2) Vgl. Burg S. 97 und Kaiser S. 81.

und die Teufel sind bestrebt, durch scheinbare Wunderwerke die Leute in der Heiligenverehrung zu bestärken. So berichtet der Kaufmann, seine Geschäfte seien ihm geglückt und erhält den Rat, sich nun mit Hilfe des Neptun resp. S. Nikolaus auf den Seehandel zu verlegen. Das Äufserste bietet aber der Verfasser in einer Scene, wo er zwei Huren auftreten läfst, die sich gegenseitig mit obscönen Schimpfwörtern charakterisieren, ein Papist rät ihnen, ihr bisheriges Treiben noch eine Zeitlang fortzusetzen und sich später an S. Afra zu wenden. Der fromme Theodorus Gottlieb, der diese Greuel mit seinen Zwischenreden begleitet, erinnert an den Prädikanten bei Manuel; die Papisten, die ihren glänzenden Erfolg durch ein Gelage mit Musik feiern, reden ihm zu, er solle doch schweigen, die Leute wollten ja betrogen sein: „Wenn sie auf dich hören, wer soll uns dann Butter und Käse zutragen.“ Doch nahen sich die Zeichen, dafs das Ende ihrer Herrschaft gekommen ist; Gottlieb weifs einen Bauer und dessen Sohn für seine Ansicht zu gewinnen, dafs der Papst sei wie Lucifer, der sich neben Gott setzen wollte; ein papistischer Doktor kommt und klagt, wie in Deutschland der gemeine Mann aufsässig werde; der Tod tritt auf und bestätigt, dafs die Trostmittel der Papisten im zukünftigen Dasein nichts helfen, und endlich erscheint der Bär, das Wappentier von Bern, in eigener Person und jagt die Pfaffen aus seinem Gebiet, die nun von den Teufeln abgeführt werden.

Während man auf protestantischer Seite eine so rücksichtslose dramatische Agitation entfaltete, die auch vor den gröbsten Effekten nicht zurückscheute, verhielt man sich auf katholischer Seite auffallend still. Es wiederholt sich hier die Erscheinung, die uns schon in Frankreich begegnete und die zu allen Zeiten gerade in der dramatischen Litteratur besonders deutlich hervortritt, dafs die revolutionäre Partei eine weit stärkere Energie und Kampflust entfaltet als die konservative. Der westfälische Minorit Gervin Haverland, Guardian in dem Konvent zu Soest, hat allerdings in seinem Werk „Eine gemeine Bicht“, das er unter dem Namen Daniel von Soest veröffentlichte[1], das Treiben

1) Vgl. Daniel v. Soest. Ein westfälischer Satiriker des 16. Jahrh. Herausg. u. erläutert von F. Jostes, Paderborn 1888.

der dortigen lutherischen Prädikanten in einem Prachtstück niederdeutscher volkstümlicher Satire dargestellt, aber es ist ein dialogisches Gedicht, das offenbar nicht für die Bühne bestimmt war; der Verfasser war mit seinen Ansichten vereinsamt unter den Bürgern der Stadt, die sich immer mehr der lutherischen Lehre zuwandten. Hätte er an der Bevölkerung einen stärkeren Rückhalt gefunden, dann hätte er sich vielleicht auch zu einer echt theatralischen Leistung aufgerafft, mit der er wohl manches weit verbreitete Werk der protestantischen Dramatik übertroffen hätte. Weit weniger Talent zeigt der arme Cochläus, der bei der spärlichen litterarischen Vertretung der Katholiken einen so grofsen Teil der Polemik auf sich nehmen mufste. Er ist vermutlich der Verfasser eines dialogischen Streitgedichts, des Bockspiels (nach dem Namen eines Kartenspiels, 1531). Im Jahre 1539 erwähnt er in einem Brief an seinen Gönner, den Kardinal Aleander, seine ungedruckte deutsche Komödie De nuptiis cementarii et monialis, die sich wohl in ähnlichen Bahnen bewegte, wie die lateinischen Stücke seiner Gesinnungsgenossen Hasenberg und Lemnius (s. o. 2, 141), und in dem Katalog seiner polemischen Schriften, der 1548 erschien, wird eine Tragoedia de matrimonio regis Angliae rhythmica erwähnt.[1] Das „heimlich Gespräch", das Cochläus 1538 unter dem Pseudonym Jo. Vogelgesang veröffentlichte, enthält eine Kritik der Tragödie Agricolas von der Verurteilung des Johannes Hus auf dem Konzil zu Konstanz und wird uns noch bei Gelegenheit dieses lutherischen Tendenzdramas beschäftigen; die lose aneinander gereihten Scenen des Cochläusschen Stücks enthalten aber auch eine Darstellung des zwischen Luther und Agricola bestehenden Gegensatzes, den Cochläus freilich nicht auf die richtigen Motive zurückführt. Dagegen ist es nicht ohne thatsächliche Unterlage, wenn Cochläus darstellt, wie die Frauen der Reformatoren diesen Gegensatz auszugleichen suchten, und er zeigt eine gröfsere Gabe der satirischen Schilderung als wir sonst an ihm gewöhnt sind, wenn er uns diese Frauen vorführt: die Frau Agricola mit ihrer Tochter, die Pröpstin Frau

---

1) Über Cochläus als Verfasser des Bockspiels und über die zwei verlorenen Stücke vgl. Spahn im Katholik 1897 II, 360 ff.

Jonas, die Magisterin Frau Melanchthon, die wegen ihres niederen Titels und ihrer schmalen Einkünfte auf die andern eifersüchtig ist, die Frau Superintendentin Spalatin, die trotz allen Geschenken und Aufmerksamkeiten ihres alten Mannes sich doch unbefriedigt fühlt und sich darüber in sehr unverblümten Worten äufsert, und endlich Luthers Käthe, stolz auf ihren Adel und ihre dominierende Stellung, bei den Kolleginnen unbeliebt, aber doch wegen ihres Einflusses umschmeichelt. Eine Probe dieses Einflusses erhalten wir in einer Scene, in der sie ihren Mann liebkost; hier hat natürlich der Verfasser mit seiner hafserfüllten Gesinnung nicht zurückgehalten.[1]

* * *

Nachdem das deutsche Fastnachtsspiel unter dem Einflufs der gewaltigen Erregung der ersten Reformationsjahre eine Zeitlang auf die grofsen Tagesfragen eingegangen war, verschwindet im Lauf der dreifsiger Jahre der religiös-politische Kampf immermehr aus dem komischen Drama; selbst die gelegentlichen Anspielungen und Ausfälle sind jetzt hier bei weitem nicht so häufig wie in den geistlichen Dramen. Die erhaltenen Fastnachtsspiele aus dieser Zeit stammen gröfstenteils von protestantischen Verfassern, denn die Protestanten, die die Fastengebote verwarfen, haben merkwürdigerweise doch die Fastnacht zunächst beibehalten und mit den herkömmlichen Lustbarkeiten gefeiert.[2] Daneben finden wir Fastnachtsspiele von katholischen Verfassern in der Schweiz, am Mittelrhein und vielleicht auch im Elsafs und in Augsburg[3], protestantische Dichter von solchen Spielen finden wir vor allem wieder in Nürnberg, dann aber auch in Zürich, in dem schwäbischen Städtchen Sindel-

1) Eine neue Ausgabe des heimlichen Gesprächs von Holstein, Halle 1900 (Neudrucke n° 174).

2) Hiergegen wendet sich der protestantische Geistliche Erasmus Sarcerius (Zwo Predigten etc. Leipzig 1551 C. 4): „Warum soll man die Fastnacht nicht abschaffen, da man doch die Fasten und viele andere gute Dinge abgeschafft hat.“ In einigen Städten am Rhein und in Sachsen sei die Fastnacht abgestellt.

3) Über die Frage nach der Konfession des Montanus vgl. Boltes Ausgabe S. XI.

fingen und in mehreren Städten des Nordens, doch bleibt in den meisten Fällen die religiöse Parteistellung des Dichters unklar, wenn nicht anderweitige Anhaltspunkte dafür vorliegen. Auch der Kunststil zeigt manche Ähnlichkeit mit dem spätmittelalterlichen, nur dafs dem Geist des neuen Zeitalters entsprechend die Dichter in den meisten Fällen darauf bedacht sind, uns ihre Namen mitzuteilen, auf dem Titel oder auch — wie dies offenbar durch Hans Sachs Mode wurde — im Schlufsreim. Wir finden da den ansehnlichen Lateinpoeten Kaspar Bruschius, ferner den Mathematiker Matthias Brotbeihel, dann geistliche Herren und Schulmeister wie Joachim Greff, Culmann und Reypchius, Forchem und Salomon Newber, bürgerliche Meistersinger, darunter vor allem die beiden Nürnberger Hans Sachs und Peter Probst, dann auch Schreiber, wie die Elsässer Jörg Wickram und Jakob Frey und den Schweizer Zacharias Bletz. Aber auch der Unterschied in Bildung und Lebensstellung der Verfasser tritt in ihren Fastnachtsspielen wenig hervor; die humanistisch gebildeten haben sich hier wie überhaupt in der zeitgenössischen Litteratur dem Volkston anbequemt, wenn sie sich ans Volk wendeten, und keine Durchbildung des einheimischen Kunststils im Sinne der Renaissancepoesie erstrebt; andrerseits verwenden auch die Ungelehrten die von allen Seiten hereinströmenden, in Übersetzungen und populären Bearbeitungen leicht zugänglichen Elemente der neuen humanistischen Bildung und verraten sich höchstens durch falsche Schreibung oder Deklination fremder Eigennamen. Die bekanntesten sind Hans Sachs und Jörg Wickram sowie zwei von dessen elsässischen Landsleuten, die ihm auch als Erzähler von Schwänken nacheiferten: Jakob Frey und Martin Montanus. Was die Art der Vorführung betrifft, so herrschte offenbar noch weiterhin dieselbe Mannigfaltigkeit wie zur Zeit des ausgehenden Mittelalters. Mitunter werden auch umfangreichere fünfaktige Stücke, wie sie die Schulmeister an manchen Orten zur Fastnachtszeit aufzuführen pflegten, als Fastnachtsspiele bezeichnet, und dadurch wird die Grenze zwischen den eigentlichen Fastnachtsspielen und den später zu besprechenden Schuldramen eine sehr schwankende. Im vorliegenden Abschnitt sollen derartige Fastnachtsaufführungen nur insoweit

besprochen werden, als sie einen entschieden komischen Charakter tragen; eine feste Grenze läfst sich nicht ziehen.

Gegenüber dem ausgehenden Mittelalter zeigt sich jetzt in den meisten Fastnachtsspielen eine gewisse moralische Zusammennahme, nicht mehr ein solches Schwelgen in unflätigen Schweinereien, andrerseits die Tendenz, auch in diesen Spielen die sittliche Belehrung nicht ganz hintanzusetzen und durch die strafende Satire zu bessern. Doch sollte keiner persönlich getroffen werden, namentlich in den Schweizer und Elsässer Spielen versichern die Herolde immer wieder aufs neue, das Spiel sei „niemand zu Leide" oder „niemand zu Trutz" angerichtet worden und Wickram im Nachwort zu seinem treuen Eckard beruft sich darauf, dafs schon die Alten in ihren Komödien und Tragödien es so gehalten hätten.[1] Von der französischen Manier, den Stadtklatsch auf die Bühne zu bringen und die Thorheiten der Mitbürger zu verspotten, finden wir auf dem deutschen Gebiet nur wenige Spuren. Ein Nürnberger Fastnachtsspiel von 1497, in welchem der Raufbold Hans Zamesser verspottet wurde, wäre schon früher zu erwähnen gewesen. Und Felix Platter berichtet von einem Fastnachtsspiel, in welchem 1554 zu Basel der neugebackene Doctor Medicinae Pantaleon verspottet wurde wegen eines dummen Streichs, den er in seiner ärztlichen Praxis begangen hatte.[2]

---

1) Er sagt, das Weltwesen „In gemeyn allhye würdt angetast Des sich dann die alten bruchten fast. Misbrüch durch solch Comedien Dergleich auch durch Tragedien Hand sye anzeygt, wie dann hie würt Vom trewen Eckart auch gespürt." Ähnlich sagt Sebastian Frank in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung des Lobs der Narrheit (ed. Götzinger, Leipzig 1884 S. 4): „Die alt comedi weret so lang, bifs ein geben gesetz verbot niemand mit namen zu rüegen. Daher die newen comedi oder fafsnacht spil an ir statt sind tretten."

2) Vgl. Hampe n° 20; Platter herausg. v. Boos, Leipzig 1878 S. 220. Platter erzählt dort von der eilfertigen Erledigung der medizinischen Studien durch Pantaleon, mit dem er in Montpellier zusammentraf; bald darauf erfuhr er aus einem Brief, „wie man D. Pantaleoni ein übernamen gab: doctor im giesfas, welches doher keme, das er einer frauwen geroten hab, der schlof zu bringen, sy sol ufs einem giesfas wafser uf den kopf dropfen lafsen in der nacht oder wie andre sagen in ein handtkechi [?] dropfen lafsen; man hab ein fafsnachtsspil davon gemacht." Pantaleon ist der oben 2, 135 erwähnte lateinische Dramatiker.

In den Elsässer und schweizerischen Fastnachtsspielen sehen wir in den dreifsiger Jahren wieder jenen moralisierenden Ton stärker hervortreten, den Brant in seinem Narrenschiff angeschlagen und Gengenbach auf die Bühne verpflanzt hatte. Gengenbachs Spiel von den zehn Altern wurde 1531 von Colmarer Bürgern zur Fastnacht in erweiterter Gestalt aufgeführt, zum Einsiedel — oder wie es hier heifst: Waldbruder tritt ein Teufel in Frauenkleidern und verspricht ihm Reichtümer, falls er seine graue Kutte wegwerfen und seine Moralpredigten aufgeben will; der Waldbruder weist ihn zurück, zu seinem grofsen Schmerz, doch tröstet ihn ein andrer Teufel damit, dafs ja doch niemand sich um das Geschwätz des Alten bekümmere. Dann erscheint hier noch als Abschlufs der Reihe die Gestalt des Todes[1]; im Gegensatz zu Gengenbach, der sich bald nach Abfassung seines Spiels der Reformation zugewandt hatte, bleibt der Bearbeiter auf dem katholischen Standpunkt stehen, er betont sehr entschieden die Notwendigkeit der guten Werke, ohne sich jedoch direkt gegen die Lutheraner zu richten.

Im folgenden Jahr führten die Colmarer ein ähnliches Spiel auf, den treuen Eckard von ihrem Landsmann Jörg Wickram[2]; hier sind jedoch nicht die verschiedenen Lebensalter, sondern die verschiedenen Berufsarten in typischen Vertretern dargestellt, die nacheinander auftreten und — ebenso undramatisch wie die Lebensalter bei Gengenbach — ihre eigene Schlechtigkeit offenbaren. Da erscheint ein Bauer und berichtet, er habe sich trotz der guten Ernte mit anderen zusammengethan, um die Getreidepreise nicht sinken zu lassen, dann ein Ratsherr, der uns von seiner Bestechlichkeit erzählt, ein Jude, der in der üblichen Weise der satirischen Litteratur über die Konkurrenz der christlichen Wucherer klagt, ein Landsknecht, ein Pfaff,

1) Die Colmarer Zusätze sind abgedruckt bei Goedeke, Gengenbach S. 444ff., woselbst auch bibliographische Mitteilungen über die weitere Verbreitung des Spiels in dieser interpolierten Gestalt. Goedeke meint, sie rühre von Wickram her.

2) Eine Gesamtausgabe von Wickrams Werken in den Publikationen des Litterarischen Vereins, besorgt von Bolte, ist im Erscheinen begriffen; die dramatischen Werke sind darin bis jetzt (1902) noch nicht erschienen. Eine Charakteristik Wickrams von E. Schmidt in der Allg. deutschen Biographie.

ein Mönch, ein Handwerker, aufserdem aber auch ein ungezogenes Kind, ein nachsichtiger Vater, ein Ehebrecher, ein Spieler, ein Säufer. Die Stelle des warnenden Einsiedlers hat hier der treue Eckard übernommen, der ganz in derselben Manier seine moralischen Lehren mit den obligaten biblischen Beispielen vorbringt.[1]

Einige Jahre später (1537) liefs Wickram abermals in einem Colmarer Fastnachtsspiel die menschlichen Thorheiten und Laster Revue passieren, sie erscheinen aber diesmal mehr von der heitern Seite aufgefafst. Die Einkleidung ist wiederum ganz im Geist der satirischen Litteratur jener Zeit: Ein alter Narr möchte gern die Fortdauer seines Geschlechts auf Erden sicher stellen und läfst deshalb von einem Meister drei Narren giefsen; diese bringen dann weitere Narren herbei, u. a. den Buhler, Trinker, Spieler; von kulturgeschichtlichem Interesse sind der Alchimist, der Astrolog, der Schatzgräber, der Schützenfestbruder, der alle Preisschiefsen mitmacht. Wie bei Brant und anderen Moralisten werden neben den Thorheiten auch Laster und Verbrechen, wie z. B. hier die Gotteslästerung, mit in die Narrengalerie aufgenommen.[2] Doch wird diesmal die Reihe nicht durch das Raisonnement eines langweiligen alten Moralisten zusammengehalten; es wird vielmehr in höchst belustigender Weise jedem Narren von demjenigen, der nach ihm auftritt, der Standpunkt klar gemacht. Jeder bekommt eine Narrenkappe, doch sind es so viele, dafs der Nähterin schliefslich das Tuch ausgeht. Das Stück zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit den französischen Sotien, Bühnenanweisungen, wie die folgende: „Der erst Narr bringt den Buler hinauf und spricht....“ sind vielleicht so zu verstehn, dafs, wie in einer französischen Sotie die Narren, die im weitern Verlauf

1) Wickram steht hier ebenso wie der Bearbeiter der zehn Alter auf dem katholischen Standpunkt. Der Handwerker sagt, er sei in der Woche faul und arbeite am Sonntag, das sei keine Sünde „als michs dann thut der Luther leren“. Eckard betont die Pflicht der Feiertagsheiligung, ohne auf Luther einzugehn. Zum Pfaffen sagt er, Gott habe ihm und seinesgleichen „Martinum Luther mit seiner seckt“ als Zuchtruten gesandt.

2) Über die Vorstellung des Lasterhaften als Narren vgl. auch die bei Schreiber n° 1986ff. aufgezählten Holzschnitte. Der Schützenfestbruder in Brants Narrenschiff 77.

des Stückes mitspielten, aus dem Zuschauerraum heraufgeholt wurden.

Auch ein Fastnachtsspiel Wickrams von 1543 kann mit zu den Narrenspielen gerechnet werden. Hier erscheint ein Jüngling und macht einem „Weiblin“ den Hof, wird aber wegen seines unreifen Alters sehr schnippisch abgewiesen. Er wendet sich darauf, um Rat in Liebessachen zu erlangen, an die Alten, an David, Salomo, Simson, Paris, Virgil, Aristoteles u. a., die ihn vor der Liebe warnen und ihm von ihrem eigenen Unglück mit den Weibern erzählen. Doch vergeblich. Nachdem er die Alten verlassen hat, naht sich das Weiblin wieder und zeigt sich diesmal sehr entgegenkommend, der Jüngling läfst sich von ihr bethören, sie setzt ihm einen Kranz auf, da merkt er aber zu seinem Entsetzen, dafs der Kranz mit Narrenschellen behangen und er selbst zu einem Narren geworden ist. Diese Handlung wird von einem andern Narren, der aber klüger ist, mit ironischen Zwischenbemerkungen begleitet und mit einem Prolog und Epilog eingeleitet und beschlossen.[1]

Ein schweizerisches Fastnachtsspiel dieser Art, „Wie man Narren von einem beschwören soll“, das um die Mitte des Jahrhunderts zu Mellingen im Aargau aufgeführt wurde (gedr. 1554), erinnert in seinem Titel an die bekannte Dichtung Murners, doch ist die Durchführung der Idee, wie es scheint, ganz originell. Als Beschwörer erscheint hier ein Doktor, der in der üblichen Weise durch einen Knecht seinen Ruhm verkündigen läfst. Dem Fürsten des Landes wird dies hinterbracht; er beschliefst, zum Doktor zu gehn und sich den Narren austreiben zu lassen; alle seine Untergebenen sollen ihm folgen und ein gleiches thun. Er schickt den Hofnarren mit der entsprechenden Aufforderung herum, dieser redet jedem zu, wie nötig es sei, dafs gerade er sich in die Kur begebe, und so entwickelt sich die Satire auf die verschiedenen Stände. Nur der Feldhauptmann will anfangs nicht kommen: „Ich hab mich mein Lebtag noch nicht besehn lassen, wie eine finnige Sau!“ Am besten ist der Stadtschultheifs mit seinen Ratsmitgliedern

1) Ein new Fastnachtspil etc., vgl. Goedeke II ², 461. Expl. in Zwickau.

geschildert; er fühlt sich in seiner Amtswürde gekränkt, weil der Fürst ihm einen solchen Boten sendet, doch mufs der Waibel die Ratsmitglieder zu einer Beratung über diesen Fall herbeiholen. Die einzelnen, wie der Kaufmann, Bäcker, Metzger sind ganz hübsch mit ein paar Worten charakterisiert, sie sitzen gerade im Wirtshaus, doch als der Schultheifs ihren Rat verlangt, klagen sie alle, dafs sie von ihrer Berufsthätigkeit abgezogen würden. Endlich ziehen alle mit dem Fürsten an der Spitze zum Doktor, dieser nimmt einen nach dem andern vor und spricht seine burlesken Beschwörungsformeln, worauf jedesmal das betreffende Närrli aus ihm herausspringt und klagt, dafs es seinen bequemen Sitz verlassen mufs. Neben dem gesunden Humor kommt aber auch die tüchtige vaterländische Gesinnung zum Ausdruck, der Schlufsredner bittet Gott, die Eintracht der Eidgenossen zu erhalten. Konfessionelle Polemik ist vermieden, wenn auch in der satirischen Galerie die Neigung des Pfarrers zu Wein und Weibern nicht unerwähnt bleibt.

Auch andere herkömmliche Schwankmotive sehen wir in der Schweiz vertreten, z. B. das Motiv von der Verjüngung alter Männer und Weiber, das, wie wir sahen, bereits im Mittelalter mehrmals dramatisch vorgeführt worden war.[1] In einem lustigen Spiel, das zu Utzendorf im Berner Gebiet vermutlich um die Zeit zwischen 1530 und 1540 zur Darstellung kam, und dessen Verfasser sich im Schlufswort als „Hans Hechler“ bezeichnet, wird auf einem Karren ein triefäugiges und triefnasiges altes Weib auf den Schauplatz gefahren, das sich durchaus zu einem schönen jungen Mädchen in der Schmiede umformen lassen möchte. Vergebens sucht erst ein Bote, dann ihr eigener Sohn sie von ihrem Vorsatz abzubringen, beide werden grob abgewiesen und sie folgt den beruhigenden Worten des Schmiedemeisters: „Ihr solt aber nicht förchten den Tod Ich wil euch machen ein Mündlein rot Darzu schwarz Euglein, Brüstlein weifs Wil an euch legen allen Fleifs Darzu müst jhr nicht werden zu dick Wil euch auch machen ein freundlichn Blick Alles was ich sage das ist war Ich werd auch machn

1) S. o. 1, 456. Hierauf bezog sich wohl auch die verloren gegangene französische Farce Colin changé au moulin; vgl. Petit, Rép. S. 303 und o. S. 51 u. 191.

ein goldgelb Haar u. s. w.“ Nachdem das Wunder vollbracht ist, hat der Sohn Bedenken, wie sie dem Meister die hundert Kronen Honorar bezahlen könnten, und er gerät in fromme Entrüstung, als die Mutter meint, jetzt, da sie wieder jung und hübsch sei, werde sie das Geld leicht zusammenbringen. Den ersten Bewerber, einen alten Liebesnarren, weist sie freilich schnöde zurück: „O du alter Eifsgrawer Mann Was nimpstu dich jetzunsder an Ich bin jung, dazu wol gestalt u. s. w.“ Doch verschwindet diese Verjüngungsgeschichte unter allerlei fremdartigen Zuthaten. Während die Alte drinnen in der Werkstatt umgeschmiedet wird, erscheint einer auf der Bühne und schneidet einem bösen Buben die Zunge ab, dann erscheinen ohne rechten Zusammenhang allerlei traditionelle Figuren des moralisierenden Schweizer Fastnachtsspiels, wie der Landsknecht und seine Dirne, ferner ein frommer Bruder mit Tod und Teufel; in diesen Partien hat sich der Verfasser auch manche wörtliche Entlehnungen aus seinen Vorgängern erlaubt.[1] Dies ist die einzige dramatische Behandlung des weitverbreiteten Motivs, die sich in deutscher Sprache erhalten hat. In Danzig veranstalteten die Tischlergesellen 1570 einen ähnlichen Fastnachtsscherz, indem sie auf einem Schlitten in einem turmartigen Gebäude eine Puppe herumfuhren, die ein runzeliges altes Weib vorstellte. Diese Puppe trugen sie in die vornehmen Häuser, wo fröhliche Gesellschaften vereinigt waren, und bearbeiteten sie mit Hobeln, „auf dafs sie gerade und glatt werden möchte“, aber nachdem sie so etwa eine halbe Stunde gearbeitet hatten, trugen sie die Figur wieder in den Turm zurück und klagten, dafs alle ihre Arbeit vergeblich war; schliefslich verbrannten sie den Turm mitsamt dem Weibe.[2] Wenn wir sehen, wie hier die Tischler an dem alten Weib ihre Kunst versuchen, so können wir vermuten, dafs die Bearbeitung der alten Weiber in der Schmiede und in der Mühle ursprünglich auf Fastnachtsscherzen der Schmiede- und Müllerzunft beruht.

---

1) Nachweis einiger solcher Entlehnungen bei Bächtold S. 86*.

2) Vgl. den Bericht des Chronisten Gruneweg bei Bolte, Das Danziger Theater (1895) S. 86.

Sehr beliebt waren die altherkömmlichen Scenen, wo ein Quacksalber, von seinem Knecht als berühmter Doktor angekündigt, den Schauplatz betritt. So führt Jakob Frey einen Theriakskrämer vor, bei dem sich Bauern und Dienstmägde Arzneimittel kaufen; in der Verhandlung mit den Dienstmägden fehlt es natürlich nicht an geschlechtlichen Obscönitäten, während die Bauern hauptsächlich über Stuhlgangsbeschwerden klagen.[1] In einem Fastnachtsspiel, das 1560 von angesehenen Bürgern zu Freiburg in der Schweiz dargestellt wurde, erscheint das alte Arztspiel durch ein interessantes neues Motiv bereichert, durch die Satire gegen eine litterarische Gattung, die damals in der volkstümlichen Litteratur eine grofse Rolle spielte, und auch bereits in Gengenbachs Nollhart eine dramatische Vertretung gefunden hatte. Der Doktor beschäftigt sich nämlich hier in erster Linie mit astronomischen Prognostikationen. Es erscheinen in bunter Reihe Leute, die Rat und Hilfe brauchen: ein liebebedürftiges altes Weib, eine ebensolche Jungfrau, ein ebensolcher alter Mann mit einer Tasche voll Geld, die Jungfrau umarmt ihn und greift dabei in die Tasche, dann ein Junggesell, ferner ein Jude, dann die herkömmlichen Gestalten der Schweizer satirischen Aufzüge: ein Landsknecht, ein Eidgenofs, endlich auch ein Edelmann, der darüber klagt, wie die Bauern jetzt in die Höhe kommen. Ihnen allen verkündigt der Doktor Rofsschwanz die Zukunft in lustig-selbstverständlichen Prophezeiungen: im nächsten Jahr werde die Sonne bei Tag und der Mond bei Nacht scheinen, es werde ein grofser Krieg sein zwischen Katzen und Mäusen, es wird sich das grofse Wunder zutragen, dafs die schwarzen Kühe weifse Milch geben und dergleichen mehr. Diese Späfse stammen aus einem bereits 1509 erschienenen satirischen Büchlein „Praktica Doctor Johannis Rofsschwantz“, aus welchem der Doktor des Fastnachtsspiels auch seinen Namen übernommen hat.[2] Die Didaskalien deuten darauf hin, dafs die Darsteller das kurze Stückchen (633 Verse) bei der Darstellung durch selbständige Zusätze erweiterten.

1) Über ein ähnliches Fastnachtsspiel des Peter Probst s. u.
2) Vgl. Bächtold in d. Vierteljahrsschrift f. Litteraturgesch. 3, 201 ff.

Auch bei den Fastnachtsspielen in Luzern, die dort um die Mitte des Jahrhunderts von dem Schreiber Zacharias Bletz geleitet wurden, sehen wir mittelalterliche Stoffe verwertet: 1545 ein Fastnachtsspiel, das von den Schwänken Markolfs am Hofe Salomons mehrere hintereinander vorführt, und dadurch eine ziemliche Ausdehnung gewonnen hat (ca. 1600 Verse), 1565 ein Quacksalberspiel, ohne Datum eine Sotie, wo die verschiedenen Narren: Übermut, Hochfahrt, Völlerei u. s. w. vor Gericht geladen und verurteilt werden, von dem „Narrenfresser“ — offenbar eine groteske Figur mit riesenhaftem Kopf — aufgefressen zu werden, das Urteil wurde sogleich auf der Bühne vollstreckt.[1]

Dagegen wurde in einem andern Schweizer Fastnachtsspiel „Vom edeln Wein und der trunknen Rotte“ ein neuer Ton angeschlagen. Dies Spiel ist verfafst von Hans Rudolf Manuel (1548), der als Dichter, Zeichner und Staatsmann die vielseitige Begabung seines Vaters Nikolaus an den Tag legte.[2] Mit dem Überhandnehmen der Trunksucht spielt auch Lob und Tadel des Weins in der Litteratur dieser Zeit eine immer gröfsere Rolle, Manuels Spiel ist bemerkenswert als dramatischer Ausdruck der für diese Epoche so charakteristischen Trinklitteratur. Es besteht aus zwei Teilen. Zuerst eine grofse Kneipscene im Wirtshaus zur blauen Ente; die Art, wie hier der Weinhumor des Jahrhunderts zum Ausdruck kommt, bildet ein nicht uninteressantes Seitenstück zu dem Trinkgelage im Gargantua. Es ist da eine bunt zusammengewürfelte Gesellschaft vereinigt, in der auch die typischen Figuren des Pfaffen und des Lands-

1) Vgl. die Mitteilungen über diese ungedruckten Spiele von Brandstätter in der Zeitschr. f. deutsche Phil. 17, 421 ff. Zwei fragmentarisch erhaltene Spiele behandeln den Rechtsstreit zwischen Buhler, Spieler und Trinker (ohne Zweifel auf Grund einer weitverbreiteten Abhandlung des italienischen Humanisten Beroaldus) und eine Prügelscene zwischen zwei Narren. Die Sotie geht vielleicht auf ein französisches Vorbild zurück; Bletz war eine Zeitlang Feldschreiber in Frankreich. Unzweifelhaft französischen Ursprungs ist das Fastnachtsspiel, das er 1592 inscenierte; es beruht auf der Condamnation de Banquet (s. o. 1, 475 und Holthausen in der Germania 31, 110).

2) Neu herausg. von Odinga in den Neudrucken deutscher Litteraturwerke nº 101 f., Halle 1892.

knechts nicht fehlen. Der Wirt, die Wirtin und ihre zwei Dirnen ermuntern zu fleifsigem Trinken; als sie einen Gesang anstimmen, meint der Wirt im Hinblick auf die Zeche: „Nun wil ich jnen ouch bald singen Ein lied so ich selb dichtet hab, Sy werdend all smul hencken drab.“ Auch der Teufel erscheint und hat seine Freude an dem tollen Treiben; er sieht ein, dafs er über den Opfertod Christi nicht so sehr hätte zu erschrecken brauchen; es giebt noch Menschen genug, die in die Hölle kommen: „Danck hab der wyn“. Auch die fröhlichen Zechgesellen sind wenigstens in der Theorie über den Nutzen und Schaden des Weins verschiedener Meinung, und es kommt darüber beinahe zu einer Prügelei; der Pfaffe und ein Weinbauer nehmen den Wein in Schutz, während der Landsknecht hier ganz aus der Rolle fällt und die Schädlichkeit des Weins mit biblischen Beispielen, wie Holofernes u. a. beweisen will. Dieser Streitpunkt wird nun im zweiten Teil des Spiels ausführlich abgehandelt; der Dichter, der im ersten Teil ein so originelles Bild entworfen hatte, bedient sich hier der Form des allegorischen Prozesses. Er eröffnet diesen Teil durch eine längere moralisierende Ansprache ans Publikum; allerdings mufs er bekennen, er sei selber vom getadelten Laster nicht frei, wie er denn auch nach der Mitteilung eines Chronisten „vom Podagra übel abkommen“ war. Dann wird mit Trompetenstöfsen die Gerichtsverhandlung eröffnet, der eine verklagt den Wein, er habe ihn die Treppe hinuntergestürzt, der andre, er habe ihn an den Bettelstab gebracht, die Dirne des Landsknechts erzählt, wie sie durch den Weingenufs ihre Jungfernschaft verlor, aus dem Dienst gejagt wurde und immer mehr herunterkam, bis sie nach Mainz ins Frauenhaus lief; noch mehr fällt das Stück aus dem spafsigen Ton heraus, als die Frau des Fritz Sältenlär in beweglichen Worten klagt, wie durch die Schuld des Weins ihre Kinder zerlumpt und abgemagert umherlaufen müssen. Aber es bewährt sich auch hier der Ausspruch des Plautus: Vinum si fabulari posset, se defenderet (Truc. 820). Die allegorische Gestalt des Weins spricht zwar selber nicht viel, aber sie wird wirksam vertreten durch einen Fürsprech und vor allem durch zwei alte Leute. Die Bäuerin Ammarantia Waschblätz meint: Der Tanz für die

Jungen, der Wein für die Alten. „Ich nimmen ein gut mäſsly wyn Vnd sitz zum warmen öfelin, Demselben klag ich all min wee Das kost dry krützer vnd nit me.“ Und ein Greis rühmt den Wein, den man nicht kostbar zu kleiden und zu schmücken brauche wie die Weiber, ihm genüge ein Rock von Tannenholz, den die Motten nicht fressen. Und so wird denn auch der Wein freigesprochen; ganz im Stil der alten Nürnberger Fastnachtsspiele geben Beisitzer und Richter ihr Urteil ab und verdammen die Ankläger zu einer grotesk-obscönen Strafe, die auf der Bühne unter den Klängen des Britschenlieds (nach derselben Strophenform wie das Wirtshaus an der Lahn) vollzogen wird. Und wenn auch in der Schluſsrede die frommen Redensarten nicht gespart werden, ist es doch sehr merkwürdig, daſs ein solches Stück, wie sich aus dem Titel ergiebt, von jungen Bürgern in der gottesfürchtigen Stadt Zürich aufgeführt werden konnte. Vielleicht hat man das Schlimmste bei der Aufführung weggelassen. Das Stück ist auch vor allem durch die weitläufigen Moralisationen zu einer ermüdenden Länge angeschwollen (4238 Zeilen), trotzdem daſs die Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Stoffs ein entschiedenes Talent beweist. Ein andres schweizerisches Weinspiel, in welchem die tollen Wirtshausscenen durch ein Gespräch zwischen Bacchus und Merkur eingeleitet werden, hat sich bloſs unvollständig in der Handschrift erhalten.[1]

* *
*

Wenn man von der Schweiz und dem Elsaſs sowie von dem später zu betrachtenden Nürnberg absieht, haben sich aus dem übrigen Deutschland nur spärliche Denkmäler von Fastnachtsspielen erhalten, die indes ihrer Mehrzahl nach an die hergebrachten Traditionen anknüpfen. So läſst der Humanist Caspar Bruschius (1518—57) in seinem Fastnachtsspiel[2] in der primitivsten Form des Aufzugs die sieben Weisen Griechenlands mit einem Herold an der Spitze aufmarschieren, der Herold stellt sie vor und rühmt unter anderm von Chilon, dessen

1) Mitteilungen darüber bei Bächtold S. 87 f.

2) New Spil von den sieben Weysen aus Kriechenlandt. Augsburg s. a., Expl. in Wolfenbüttel.

Sentenz habe „Apollini so wol gefallen Das ers in sein Kirch hat lassen malen“. Dann sagt jeder der Weisen sein Sprüchlein auf und der Dichter wird dabei vor lauter Gelehrsamkeit womöglich noch unbeholfener als die Verfasser der ältern Spiele dieser Art; so beginnt Pittacus mit den Worten: „Herr Pittacus wird ich genandt Lefsbos war mein liebs Vatterland Wiewol hie andre anderst sagen Ich sey geboren vnd gezogen Inn Tratia dem groben land Welchs euch on zweiffel wol bekant Nun sey jm wie jm wöll, beym ayd Hierinn ist ghringe vnterschaid.“ Wenn der Herold in der Schlufsrede sagt: „Lebt frölich liebe Herrn und seyt Der tugendt günstig alle zeyt Den gutten künsten defs geleich“, so läfst sich vermuten, dafs das Spiel von den Schülern bei einem Festschmaus der Stadtväter vorgeführt wurde. Der Pfarrer Reypch hat es dann neu bearbeitet (1559) und von ca. 750 auf ca. 1100 Verse gebracht, indem er ohne jeden innern Zusammenhang eine Scene im Moralitätenstil anhängte, wie „Schlemmer“ auf der Bühne von „Tod“ getroffen wird. Er selber nennt sein Spiel einen Bettelsack „aufs vielen büchern gemacht also Hie genomen ein spruch, den andern do“.

Der Münchener Astrolog und Kalendermacher Matthias Brotbeihel[1] behandelte in einem „künstlichen, kurzweiligen Spiel“ (gedr. 1541) das dankbare Thema der Liebesnarren. Bei der Aufführung hat er wohl selber als Prolocutor mitgewirkt, wenigstens sagt dieser, er könne nicht immer ernsthafte Studien treiben: „Darumb hab ichs latein verlon Ein zeyt vnd disen schimpff gethan.“ Doch bedient er sich in dem schwerfälligen Stück nach Art der damaligen Moralisten historischer Beispiele, um zu zeigen, wie die Liebesnarrheit den Mann erniedrige; es erscheinen, von Juno und Venus aufgemuntert, drei Frauen: Deidamea ein gute diern, Flora ein kepsweib und Yole ein bulerin, und bereden in drei aufeinanderfolgenden Scenen ihre Liebhaber Achilles, Sardanapal und Herkules auf der Bühne Weiberkleider anzulegen; weder die Lamentationen einer allegorischen Gestalt, der „Frawenscham“, noch die Be-

1) Über sein Leben vgl. Günther im Jahrbuch für Münchener Geschichte 1, 76ff.

trachtungen des Diogenes Philosophus vermögen etwas gegen die Gewalt der Liebe, von der auch der Narr im Spiel zu erzählen weiſs. Venus hält der Frauenscham das Beispiel Evas entgegen: „Hett sy im bett gehalten scham, So wer kain mensch auff erden nit.“

Während Brotbeihel in seinem Spiel nur einen mäſsigen Gebrauch von der Allegorie gemacht hat, wird dieselbe anderwärts in sehr ausgiebigem Maſse zur Verdeutlichung des lehrhaften Inhalts zu Hilfe genommen; solche Fastnachtsspiele sind alsdann von den Moralitäten kaum zu unterscheiden. So hat Leonhart Freyſsleben um das Jahr 1550 in Augsburg ein „kurtzweyligs“ Fastnachtsspiel mit einem Narrentanz zum Schluſs veröffentlicht, wo nach einer uns bereits bekannten Vorstellung die Weisheit als ein zerlumptes und verachtetes Weib auftritt; als ihre Gegnerin erscheint die Narrheit mit dem Buhler, Zecher, Spieler, „Gassentretter“ (Renommist und Stutzer), Schmarotzer u. a. in ihrem Gefolge. Dazu kommen noch der Standhafte, der Unbeständige und der Einfältige; jede der beiden Parteien sucht die drei zu sich herüberzuziehen, doch wendet sich nur der Standhafte zur Weisheit und wird dafür von deren Magd mit einem Kranze gekrönt. Die anderen erhalten Narrenkappen, ihre Partei ist die mächtigere und sie vertreiben auch zum Schluſs die Weisheit vom Schauplatz. Der Dichter befleiſsigt sich einer Kürze, die bei einem Moralisten jener Zeit doppelt anerkennenswert ist (ca. 1100 Zeilen), und es findet sich auch einzelnes ganz gut ausgedrückte, z. B. wenn er von der Weisheit sagt: „Vmb jren nam sich yeder reyſst, Irs thuns sich doch nit yeder fleiſst“ u. a. Matthias Creutz, Bürger von Andernach, behandelte in einem Fastnachtsspiel[1] ein verwandtes Motiv, das uns gleichfalls schon früher begegnet ist (1, 479), wie nämlich die Treue in der ganzen Welt vergeblich gesucht wird. Als Suchender erscheint hier die wohlbekannte Gestalt des Waldbruders, und indem er sich an die verschiedensten Stände und Klassen wendet, nähert sich das Stück dem Charakter des Reihenspiels. Zu

1) Gedr. 1552. Der gereimte Titel bei Goedeke 378f.; die Widmung an den Erzbischof von Cöln, der auch im Stück vom Herold als anwesend begrüſst wird, ist Andernach, 16. Febr. 1551 unterzeichnet.

den besten Stellen gehört, wie der Waldbruder eine Jungfer befragt, die ihm antwortet, es gäbe keine Treue und berichtet, wie ein junger Gesell sie verführte und sitzen liefs, oder das Gespräch mit einem Alten, der sich beklagt, seine Umgebung warte nur auf die Erbschaft. Der Verfasser hat versucht, das eintönige und gedehnte Spiel (ca. 3000 Verse) durch episodische Ereignisse etwas zu beleben, indem er z. B. vorführt, wie die Knechte eines reichen Mannes das böse Weib Ira zum Waldbruder bringen und sagen, es sei die Treue; aber das Interesse wird dadurch nicht sonderlich erhöht.

Die Kunstform des Dialogs, in der sich die humanistische Litteratur mit solcher Vorliebe erging, war, wie schon öfters bemerkt, nur durch eine sehr verschwommene Grenzlinie von dem eigentlich dramatischen Gebiet getrennt. Erwähnung verdient jedoch, dafs eines der Erasmischen Kolloquien, der Senatulus, zu einem Fastnachtsspiel verarbeitet wurde, welches, nach den zahlreichen Auflagen zu schliefsen, sich grofser Beliebtheit erfreute.[1] Der anonyme Bearbeiter hält sich in seinen Knittelversen (ohne Reimbrechung) ziemlich genau an das Original des Erasmus, der, vermutlich durch die Aristophanischen Weiberkomödien angeregt, uns vorführt, wie die Weiber über eine ständige Repräsentation ihres Geschlechts nach Art eines Senats beraten. Während jedoch im Original die Weiber darüber verhandeln, ob sie die uxores sacerdotum zulassen sollen, erscheint hier die Pfaffenköchin in eigener Person und verficht ihre Sache; aufserdem ist auch ein Narr Claus hinzugefügt, der sich im Stück selber nur mit ein paar unbedeutenden Zwischenbemerkungen äufsert, aber im Anfang zugleich als

1) Ein Lustspiel, der weyber Reichstag genant u. s. w., Nürnb. 1537. Die späteren Auflagen bei Goedeke 380. Dies ist einer der frühesten Belege für das Wort „Lustspiel" (vgl. Wackernagel 1², 445), das sich damals noch nicht einbürgerte; im Wörterbuch des Dasypodius wird Comoedia übersetzt mit „ein gedicht darinn durch niedertrechtige personen der gemein lauff vnd das leben der menschen angezeigt würt". Aufser dem oben erwähnten Zusatz ist einmal (A 8ᵇ) eine Derbheit unnötigerweise eingeschoben, einmal (wo von Heliogabalus die Rede ist) ist das Original mifsverstanden. Über den mutmafslichen Einflufs des Aristophanes auf Erasmus vgl. Thon, Verhältnis des H. Sachs zur humanist. Komödie. Diss. Halle 1889 S. 4.

Herold figuriert und nach Art der Fastnachtsspiele für das ungebetene Eintreten ins Haus um Entschuldigung bittet.[1]

Als ein Fastnachtsspiel ist auch der Mundus von Joachim Greff (gedr. Wittenberg 1537) zu betrachten. Auch hier erscheint ein Morio als Herold, entschuldigt sein ungebetenes Eintreten und bittet dann um die Erlaubnis, die übrigen hereinzurufen. Das Stück ist eine Dramatisierung der alten Fabel vom Vater, Sohn und Esel in der Form, die ihr Hans Sachs gegeben hatte.[2] Wenn den Wanderern immer neue Leute begegnen, die immer etwas Neues an Vater, Sohn und Esel auszusetzen finden, so benützt das der Dichter zur Vorführung einer satirischen Galerie von Vertretern der verschiedenen Stände: Erst zwei Bauern, die über die Städter klagen, dann ein Städter, der über die Bauern klagt, dann ein Bettelmönch, der sich beschwert, dafs wegen der lutherischen Ketzerei niemand mehr ihm etwas geben wolle, ein Soldat, der die Friedenszeiten verwünscht, ein armer Edelmann mit seinen Bemerkungen über die protzenhaften Bürger. Das alles giebt zu langen Moralisationen des Vaters Anlafs. Dies Fastnachtsspiel ist im Gegensatz zu den vorhergehenden dadurch bemerkenswert, dafs hier eine anekdotische Begebenheit dramatisch verkörpert wird, doch fehlt es dem Dichter an der nötigen Munterkeit und Beweglichkeit des Geistes, um diesen charakteristischen Vorzug in der Art zur Geltung zu bringen, wie dies bei Hans Sachs, dem klassischen Vertreter der dramatischen Anekdote in jener Zeit der Fall ist.

Was sich von Denkmälern des niederdeutschen Fastnachtsspiels erhalten hat, ist im Zeitalter der Reformation ebenso spärlich wie im Mittelalter. Um das Jahr 1548 wurden zwei niederdeutsche Stücke gedruckt, deren eines weiter nichts ist, als ein Gespräch ohne jede dramatische Handlung; es führt Bauern vor, die sich darüber unterreden, wie sie beim Verkauf ihrer Waren die Städter betrügen, bekanntlich ein ständiges

1) Die Worte, mit denen der Narr sich den Anwesenden vorstellt, sind aus dem Narrenprolog von Greffs Aulularia (1535, s. u.) entlehnt, was Greff in seinem Osterspiel ausdrücklich hervorhebt.

2) Vgl. Scherer in den Sitzungsberichten d. Wiener Akad. hist.-phil. Kl. 90, 230.

Motiv der bauernfeindlichen Litteratur.[1] Ein andres bauernfeindliches Fastnachtsspiel in niederdeutscher Sprache hat sich blofs in einem handschriftlichen Bruchstück erhalten[2], hier ward vorgeführt, wie die Bauern bei einem Zechgelage sich in schlechtem Bier übernehmen; die Wirkungen dieser Ausschweifung auf die bäuerlichen Mägen werden mit dem gröbsten Realismus auf der Bühne vorgeführt, auch entwickelt sich eine Schlägerei zwischen den Bauern und einigen Städtern, die in der Nähe zum Trunk versammelt sind, also eine Verhöhnung bäuerlicher Lustbarkeiten, wie sie in ähnlicher Weise auch in Wittenweilers Ring vorkommt.

Wieder ein anderes herkömmliches Thema der Satire wird behandelt in einem „schönen Spiel“, wie man böse Frauen fromm machen kann.[3] Das drastische Mittel für die Bändigung der bösen Frau war schon durch die Tradition gegeben; sie wird tüchtig durchgeprügelt, mit Asche eingerieben und in eine frische Pferdehaut eingewickelt; auf diese Art zieht sich das Gift der Bosheit aus ihrem Körper heraus. Sehr hübsch ist geschildert, wie Mann und Frau anfangs in Frieden leben, dann aber die Frau von ihrer Mutter aufgehetzt wird, sie solle nicht mehr die grobe Arbeit im Hause thun. Das Heilmittel für die Frau wird von einem gelehrten Doktor verschrieben, der dem Mann auf Grund einer mitgebrachten Probe von ihrem Harn die Natur der Krankheit erklärt und dann auch behilflich ist, die Frau zur Kur zu zwingen; sie ist gerade mit Mutter und Gevatterin beim Bier zusammen und setzt sich sehr energisch

---

1) Noch weniger braucht hier das Vastelauendes Spil des Nikolaus Mercatoris (gedr. 1576, entstanden schon früher) besprochen zu werden; es ist ein Dialog der allegorischen Gestalten Tod und Leben. Herausg. v. Seelmann (s. o. S. 243) S. 31 ff., ebd. S. 21 ff. die Bauernbetrügerei.

2) Herausg. als „Röbeler Spiel“ von Seelmann S. 65 ff. Die Handschrift weist auf das erste Drittel des 16. Jahrh. Manche Umstände machen es wahrscheinlich, dafs das Spiel von Gesellen der Wollmacherzunft zu Röbel in Mecklenburg aufgeführt wurde; auffallend wären allerdings in diesem Fall die lateinischen Bühnenanweisungen.

3) O. O. u. J., herausg. v. Seelmann S. 1 ff., der das Stück wohl mit Recht wegen der genauen Bibelcitate ins Reformationszeitalter setzt. Über den Stoff s. o. 2, 172 und niederdeutsche Schauspiele ed. Bolte u. Seelmann 1895 S. 5 ff.

zur Wehre. In der Conclusio ist jedoch der Verfasser so höflich, zu bemerken, dafs die anwesenden Frauen die Lehren des Schwanks nicht nötig hätten, und im Anschlufs daran läfst er sein Stück in ein warmes Lob der guten Frauen ausklingen.

Auch ist ein umfangreicheres fünfaktiges Fastnachtsspiel in niederdeutscher Sprache erhalten, dessen Verfasser, ein Schulmeister Matthäus Forchem[1], in der hochdeutschen Widmung an den Syndikus von Stralsund erzählt, er habe schon mehrere Spiele und Komödien für die Schüler gemacht und sei auch schon öfters von anderen Schulmeistern um Abschriften ersucht worden. Hier dramatisiert er die Erzählung des Gellius, wie der Knabe Papirius Cursor von seinem Vater in die Senatssitzung mitgenommen wird, wie alsdann seine neugierige Mutter durch Schmeicheleien und Drohungen aus ihm herauszubringen sucht, was der Gegenstand der geheimen Beratung gewesen sei und wie der Knabe sich dadurch aus der Verlegenheit zieht, dafs er der Mutter vorschwindelt, der Senat habe die Einführung der Vielweiberei beschlossen, worauf dann ein grofser Aufruhr der römischen Weiber entsteht. Unter den neu ans Licht gezogenen Geschichten aus dem Anekdotenschatz des klassischen Altertums war gerade diese im 16. Jahrhundert ganz besonders beliebt und auch sehr geeignet, in die deutsche reichsstädtische Sphäre transponiert zu werden. So klagt auch hier gegen Anfang des Stücks die Frau, dafs der Mann noch auf sich warten lasse, nachdem es zwölf Uhr geschlagen. Und in der Vorrede heifst es: Ich hab auch yn diesen Spiel ordnung der Personen gehalten, nach art, gelegen: vnd geschicklichkeit dieser leut alhie vnd las mich nicht anfechten, ob wol zwe Burgermeister allein zu der zeit in Rom gewesen seint, auch nicht was sie vor kleidung gehat vnd getragen haben bekommern [bekümmern] u. s. w., also ein vereinzelter Fall, dafs ein Dichter dieser Zeit sich wegen der Anachronismen rechtfertigt. Zwar heifst es in der Vorrede, dafs es „fast beswerlich ist, etwas jn Reim weifs zu bringen nach art vnd eigenschafft

1) Ein schön kort nye gedichtet Speel der Historien van dem Papyrio praetextato (Widmung von 1551). Das Obige nach dem unvollständigen Expl. der Tübinger Universitätsbibliothek. Auch ein Narr (Thor) tritt auf, dessen Rolle sich aber in diesem Expl. auf wenige Worte beschränkt.

dieser Pomerschen oder Sachssischen sprachen, weil sie nicht so viel Synonyma hatt, noch so abundans ist, auch nicht so wohl figurate gesetzt magk werden, als die hochdeutzsche". Aber gerade durch den niederdeutschen Sprachausdruck wird dem harmlos unbedeutenden Stück ein gewisser Reiz verliehen. Im übrigen pflegten im niederdeutschen Sprachgebiet die Schulmeister ihre Dramen hochdeutsch zu schreiben und blofs mitunter in komischen Zwischenscenen Bauersleute einzuführen, die die heimische Mundart reden.[1]

* * *

Alle diese Fastnachtsspiele aus dem nördlichen und mittleren Deutschland kommen an Zahl und Bedeutung nicht in Betracht gegenüber der reichen Blüte dieser Kunstgattung in Nürnberg zur Zeit des Hans Sachs. Wir sahen bereits, dafs Hans Sachs schon 1517, bald nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft als Dichter von Fastnachtsspielen aufgetreten war. Doch wie auf andern Gebieten, so bezeichnen auch hier die sturmerregten zwanziger Jahre eine Unterbrechung seiner dichterischen Thätigkeit. Dann folgen auf einmal im Oktober 1533 vier Spiele und in den Jahren 1535—40 noch ein paar vereinzelte Spiele, die fast sämtlich an die hergebrachten Motive anklingen. Einmal (Nr. 4) wird ein böses altes Weib vorgeführt, das sich mit dem Mann und mit Knecht und Magd herumzankt, also eine ähnliche Scene, wie sie uns schon in den alten Fastnachtsspielen (Keller Nr. 4) begegnet ist, nur dafs jetzt der Schauplatz des Streits aus der bäuerlichen in die bürgerliche Sphäre verlegt wird. Oder der Dichter verwendet die überlieferte Prozefsform, wenn er z. B. nach Beroaldus vorführt, wie ein Buhler, ein Spieler und ein Trinker um die Erbschaft ihres Vaters streiten (Nr. 5). Mehrere dieser früheren Stücke sind

---

1) Eine Zusammenstellung dieser Fälle (sämtlich erst nach 1570) giebt Jellinghaus in Pauls Grundrifs 2 I, 435f. — In diesem Zusammenhang ist auch noch ein Blatt aus dem Archiv in Wernigerode zu erwähnen, das die Rolle einer Puella, wohl aus einem Fastnachtsspiel enthält, Hochdeutsch mit Niederdeutsch untermischt. Die Puella fürchtet, für ihre Liebe die väterliche Einwilligung nicht zu erlangen. Vgl. Zeitschr. d. Harzvereins 1, 82.

Kampfgespräche, in denen ein Vertreter des guten und ein Vertreter des bösen Prinzips sich einen Jüngling streitig machen. Einmal (Nr. 6) ist es ein leichtsinniger Sohn, der trotz den Warnungen des Vaters den Verlockungen eines Narren folgt und sich in den Strudel der Fastnachtsfreuden stürzt[1]; ein andres Mal (Nr. 8) ist er der verkörperte Fürwitz (Bethulancia), der über den getreuen Eckard triumphiert und den Jüngling vor dem Heiraten warnt, weil die Frauen so hohe Ansprüche machten, sie wollten jetzt alle einen Altan „nach wälsch Manier“ an dem Hause haben; wieder ein andres Mal (Nr. 14) tritt ein Heuchler auf, mit Fuchsschwänzen geziert und umschmeichelt den Jüngling, während der treue alte „amice“, eine stehende Figur in den Fastnachtsspielen des Hans Sachs, umsonst vor der Verführung warnt. Die Verführer der Jugend entwickeln in allen diesen Spielen eine erstaunliche Belesenheit in den alten Historikern und Moralisten, deren Aussprüche sie für ihre Zwecke deuten und drehen.

Zwei andere Spiele aus dieser Zeit (9 u. 13) erinnern an die alten Reihenspiele: Vertreter der verschiedenen Stände klagen einer nach dem andern über ihr mühseliges Leben; der Pfarrer klagt über Luther, der ihm das Geld für die Seelenmessen und Beichten verkürzt habe, der Landsknecht über die Gefahren des Kriegs, wo einem die „eisernen Mücken“ um den Kopf fliegen, aber doch meint ein jeder, die Lage des Vorredners sei gar nicht so schlimm, also eine ähnliche Art, die einzelnen Reden miteinander zu verknüpfen und zu beleben, wie sie uns auch bei Wickram begegnet ist (s. o. S. 272). In der Rockenstube (16) zeichnet Hans Sachs eine Scene aus dem Bauernleben. Es erscheinen zwei Paare, Bauer und Bäuerin, Knecht und Magd, letztere in der herkömmlichen Manier der Nürnberger Fastnachtsspiele als lüstern, häfslich und schmierig geschildert. Ein wahrsagender Zigeuner tritt hinzu, dessen Enthüllungen zu Prügeleien zwischen den beiden Paaren führen,

1) Merkwürdig ist es, wie der alte laudator temporis acti die Fastnachtsfreuden in seiner Jugendzeit rühmt, damals habe man sich belustigt, „Zu nacht mit fasznachtspil vnd sprechen Da mocht die jugent etwas lehren.“

doch auch der Zigeuner bekommt sein Teil, so dafs es nicht zu verwundern ist, wenn er in der Schlufsmoralrede darauf hinweist, mit der Schmeichelei komme ein Wahrsager besser fort als mit der Wahrheit. „Das Bachenholen im deutschen Hof“ (12) ist die Dramatisierung einer Nürnberger sprichwörtlichen Redensart; die Speckseite (Bache) kann nur einer holen, der Herr im Hause ist.[1] Zwei Bauern wollen das solide Triumphzeichen davontragen, aber der Kellner im deutschen Hof unterwirft sie einem Kreuzverhör, aus dem ihre Unwürdigkeit deutlich hervorgeht; der eine erklärt: „Mein fraw lest mich wol herr sein, ich mues aber thun was sie wil.“ Auch „das Krapfenholen“ (13) stellt einen Bauer dar, der in die Stadt kommt. Er will an der Fastnachtslust in einem Bürgerhaus teilnehmen, und als er hinausgeworfen werden soll, weifs er die Würde seines Standes halb komisch, halb ernsthaft darzulegen und wird zum Bleiben aufgefordert.

Doch fällt in diese Zeit auch ein Fastnachtsspiel, wo die alten Motive in glücklichster Weise neugestaltet sind, das Spiel vom Narrenschneiden, das schon in der Zeit, da durch Goethe der Ruhm des Dichters wieder aufzuleben begann, als ein Meisterstück anerkannt war. Während sonst in derartigen Narrenspielen die Vertreter der verschiedenen Narrheiten in einer etwas einförmigen Art hintereinander vorgeführt werden, herrscht hier eine Lebendigkeit und Beweglichkeit, wie sie auch Hans Sachs selber nicht immer erreicht hat. Es erscheint eine wohlbekannte Figur, der Quacksalber, begleitet von seinem Knecht. Er schneidet einem Kranken den Bauch auf und zieht mit einer Zange die Puppen von sieben Narren — Vertreter der sieben Todsünden — heraus; zuletzt holt er noch ein ganzes Nest hervor, in welchem alle übrigen Thorheiten, die der Doktor Sebastian Brant beschreibt, in der Gestalt von kleinen Narren herumwimmeln. Möglicherweise hat Hans Sachs den Spafs in dieser Form selbst erfunden, wenn auch etwas Ähnliches schon in Murners Lutherischem Narren in den Anfangskapiteln vorkommt.

---

1) Vgl. hierzu ähnliche Redensarten bei Wander, Deutsches Sprichwörterlexikon 4, 675.

Bei der Inscenierung scheint es zunächst noch in der alten Weise hergegangen zu sein.[1] Im Spiel von der Eigenschaft der Liebe finden wir die herkömmlichen Entschuldigungen wegen ungebetenen Eintretens; der Tanz vor den Abschiedsworten ist in zwei Fällen (2 und 9) ausdrücklich durch die Bühnenanweisung vorgeschrieben. Doch läfst sich auch eine merkwürdige Abweichung von der früheren Art feststellen. Während in den beiden ersten Spielen offenbar zu Anfang alle Mitwirkenden zugleich eintraten und ihre Standorte einnahmen[2], herrscht seit dem dritten Spiel, also nach der langen Unterbrechung in den zwanziger Jahren die Regel, dafs die Personen, dem modernen Brauch entsprechend, kommen und gehen, wie es die Situation fordert. In Nr. 9 treten nach den Begrüfsungsworten des Wirtes die fünf Klagenden zu gleicher Zeit herein, wie dies ja dem Charakter des Reihenspiels entspricht, doch in dem vier Jahre später verfafsten Spiel Nr. 13, das nur eine Variation des Spiels von den Klagenden ist, erscheinen sie einer nach dem andern; auch ist hier am Schlufs kein Tanz vorgeschrieben.

Im ganzen hatte Hans Sachs im Jahre 1540 fünfzehn Fastnachtsspiele verfafst[3], als er wieder eine mehrjährige Pause eintreten liefs. Es folgen zwei Spiele aus dem Jahre 1544, je eins aus den Jahren 1545 und 1549, dann kommt die Zeit der regsten und unermüdlichsten Schaffenslust vom 56. bis 66. Lebensjahre des Dichters. Er hat während dieser Zeit 65 Fastnachtsspiele gedichtet, am fleifsigsten war er 1553 (13 Spiele) und 1554 (11 Spiele). Einmal hat er sogar an einem Tage (4. Sept. 1554) zwei Spiele verfafst. Dabei ist zu bemerken, dafs seine

1) Dafs übrigens diese alte Weise auch in Nürnberg nicht die allein herrschende war, ergiebt sich daraus, dafs am 14. Febr. 1517 den Veranstaltern eines Fastnachtsspiels erlaubt wurde, vor dem Rathaus eine Bühne (ain prucken) aufzuschlagen; vgl. Hampe Nr. 32.

2) Natürlich mit Ausnahme des Knaben, der im Laufe des Spiels Nr. 1 die unerwartete Trauerbotschaft bringt. Ähnlich tritt auch im alten Fastnachtsspiel Keller 62 der Wunderer im Lauf des Spiels herein.

3) Eins darunter, Reichtum und Armut, das Hans Sachs im Verzeichnis seiner Fastnachtsspiele erwähnt, ist, wie es scheint, verloren gegangen. Das in Götzes Sammlung Nr. 3 unter diesem Titel mitgeteilte Stück ist ein erzählendes Streitgedicht.

Thätigkeit auf diesem Gebiete in der Faschingszeit keineswegs lebhafter war als zu andern Zeiten; er hat offenbar das ganze Jahr hindurch auf Vorrat gearbeitet. Bei den Truppen, die sich alljährlich um die Faschingszeit bildeten, war die Nachfrage nach solchen kurzen Possenspielen um so gröfser, da sie jetzt, wie es scheint, auch nach ernsten Stücken als Nachspiele zur Aufführung kamen.[1]

In dieser Epoche, seit 1544, sehen wir Hans Sachs eine bestimmte Abart des Fastnachtsspiels kultivieren, die bei seinen Vorgängern nur sehr spärlich und in seinen eigenen früheren Spielen gar nicht vertreten ist: die Dramatisierung lustiger Geschichten aus der Erzählungs- und Schwanklitteratur. Das erste Spiel dieser Art, der schwangere Bauer (Nr. 16), ist aus dem Decamerone entlehnt. Seitdem hat Hans Sachs nur zweimal im Jahre 1550 auf die herkömmlichen Bauernscenen zurückgegriffen, in Nr. 21, eine Zank- und Schimpfscene zwischen zwei bäuerlichen Ehepaaren, deren eines dem andern den Diebstahl eines Hahns vorwirft, und in dem bäuerlichen Reihenspiel Nr. 20. Hier sehen wir zu unserm Erstaunen, wie die Bauern Künzl Kleienfurz, Ule Mistfink u. s. w. sich wieder ganz in den ekelhaft unappetitlichen Witzen ergehen, wie sie in den alten Fastnachtsspielen üblich waren. Die Idee wäre sonst so übel nicht, es ist ein Preis auf die drei gröfsten Nasen ausgesetzt und die Zuschauer mögen sich weidlich daran erfreut haben, wie die Bewerber nacheinander ihre grofsen Nasen rühmten, dann einen Tanz aufführten und schliefslich wegen der Preise in eine grofse Prügelei gerieten. Solche Tänze, aufgeführt von Leuten mit besonders grofsen und häfslichen Nasen, waren, wie es scheint, bei Volksfesten eine gern gesehene Belustigung.[2]

In den dramatischen Schwänken offenbart Hans Sachs den beschaulichen Humor des reiferen Alters, die geistige Gesundheit und die schalkhafte Beobachtungsgabe, die an seinen

1) 1577 wurde G. Frölich bestraft wegen unzüchtiger und schandbarer Nachspiele bei den Aufführungen in der Marthakirche. Hampe Nr. 134 ff.

2) Vgl. die Litteraturnachweise im Euphorion 3, 134 u. 161; über eine bildliche Darstellung vgl. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstichs (1891) S. 200.

komischen Erzählungen so oft bewundert wurden. Manche schöne und liebenswürdige Seiten seines Charakters können allerdings in der kurz und knapp zusammengedrängten Form nicht recht zur Geltung kommen oder wenigstens sich nicht mit der behaglichen Breite äufsern, die ihm anderwärts so wohl ansteht. Die Stoffe erfand er natürlich nicht selbst[1], sondern übernahm sie aus der überreichen Tradition der Novellen- und Schwanklitteratur. Oftmals sind es Geschichten, die er schon vorher in erzählender Form, sei es als Meisterlieder, sei es als Schwänke verarbeitet hatte, doch hat er alsdann in den meisten Fällen mit richtigem Gefühl die tiefer greifenden Änderungen vorgenommen, die durch die dramatische Form bedingt waren. Er hat sich auch auf diesem Gebiet den ganzen weiten Umkreis seiner Lektüre zu nutze gemacht, die Geschichten aus dem Altertum stehen aber, was die Zahl und auch was den dichterischen Wert betrifft, sehr im Hintergrund; es sind blofs sechs, darunter Alexander und Diogenes, das Schwert des Damokles, Thales und Solon, die über die Ehelosigkeit und den Ehestand disputieren; für die naive Art, wie Hans Sachs solche Begebenheiten in seinen Gesichtskreis überträgt, giebt es anderwärts in seinen Werken weit anziehendere Beispiele. Am hübschesten ist ihm vielleicht diese Übertragung bei der dankbaren Geschichte vom Knaben Papirius gelungen.[2] Die Hauptmasse des Stoffs stammt aber aus der komischen Erzählungslitteratur des späteren Mittelalters, so z. B. vier Geschichten aus dem Eulenspiegel, acht aus Paulis Schimpf und Ernst; am reichlichsten, — mit 13 Geschichten — ist Boccaccios Decamerone vertreten. Doch hat Hans Sachs bei sieben Geschichten den Schauplatz von Italien nach Deutschland verlegt und sich dadurch die Möglichkeit geschaffen, die auftretenden Personen mit charakteristischen Zügen auf Grund eigener Beobachtung reichlich auszustatten.

---

1) Über die Quellen vgl. Stiefel in der Germania 36, 2ff. Für alle seine Stücke sind die Quellen noch nicht nachgewiesen, doch ist es deutlich, dafs er mitunter (z. B. in Nr. 74) Züge, die er in der Überlieferung zerstreut vorfand, zu einem neuen Ganzen vereinigte.

2) Nr. 73; s. o. S. 285.

Dies vermochte er vor allem bei Vorführung der bäuerlichen und der bürgerlichen Kreise. In den Bauernspielen — fünfzehn an der Zahl — kommt die Tradition der Nürnberger Fastnachtsspiele noch stark zur Geltung; von der würdigeren Auffassung des Bauernstandes in den Schweizer Spielen ist hier nichts zu bemerken. Die Bauern werden auch weiterhin schon durch die groteske Namengebung lächerlich gemacht, sie erscheinen als rohe, schmutzige Gesellen mit einer eigentümlichen Mischung von Dummheit und Verschlagenheit, fast alle Spiele schliefsen damit, dafs sie geprellt und dem Gelächter preisgegeben werden, wobei öfters ausdrücklich betont wird, dafs es sich um Spitzbuben handelt, die es nicht besser verdienen. Ein paar höchst wirksame Situationen dieser Art hat Hans Sachs dadurch gewonnen, dafs er Späfse, die Boccaccio von dem dummen Maler Calandrino und seinen Genossen erzählt, in ein deutsches Bauerndorf übertrug, so z. B. wie der Tölpel sich auf seine alten Tage noch einmal verliebt oder wie ihm eine Speckseite gestohlen wird oder wie ihm eingeredet wird, er sei schwanger. Hier hat sich Hans Sachs allerdings nicht getraut, die sehr gewagten Vermutungen des Calandrino über den Ursprung seiner Schwangerschaft von dem Bauer Kargas wiederholen zu lassen, dafür hat er ihm aber höchst bewegliche Klagen in den Mund gelegt, wie er denn ohne Brüste ein Kind säugen könne. Auch fehlen nicht die altherkömmlichen Scenen zwischen dem Bauer und einem Quacksalber oder Krämer mit den komischen Mifsverständnissen der ärztlichen Kunstwörter und den drastischen Mitteln, mit denen die herumziehenden Äskulape auf die bäuerlichen Verdauungsorgane einwirken. Der jüdische Arzt Isaak gesteht selber in Bezug auf seine Reklamekünste: „Ist doch erdichtet und erlogen Hab die pawren lang pschissen und trogen Wan ich kan nichts zv arzney sachen Den ein schlechte purgaczen machen Die den pawren macht ain ghrümpl im pauch, Die ich zv aller krankheit prawch. Aim hilftz, der ander stirbt darfon, Da ligt mir eben nichtzen on“ (Nr. 80.) Im Spiel vom Bauer mit dem Safran (79) will der Krämer Ippocras einen ohnmächtig gewordenen Bauer zur Besinnung zurückrufen und wendet vergeblich allerlei köstliche Essenzen an, bis der Bauer Heinz Hederlein, der die Sache

besser versteht, dem Patienten „ain warmen rofsdreck“ unter die Nase hält und ihn dadurch auferweckt. Mehrmals sind es fahrende Schüler oder berufsmäfsige Gauner, die den Bauern Geld und Geldeswert abschwindeln, so im Schwank vom fahrenden Schüler im Paradies oder vom Kuhdieb und vor allem im Meisterstück unter diesen Bauernspielen: von dem Dieb, den die Fünsinger Bauern an den Galgen hängen wollen; aber weil gerade die Erntezeit ist, lassen sie ihn laufen gegen das Versprechen, in einer bestimmten Zeit wiederzukommen. Dieser Schildbürgerstreich und alles, was daran hängt, ist mit dem köstlichsten Humor durchgeführt (Nr 59).

In anderen Fastnachtsspielen hat der Dichter Scenen aus dem bürgerlich-städtischen Leben dargestellt, wobei ihm offenbar in den meisten Fällen die Vaterstadt als Schauplatz vorschwebte, auch wenn keine Nürnberger Lokalanspielungen vorkommen. Wenn Hans Sachs hier den Zuschauern ein Spiegelbild ihrer eigenen Existenz vorhielt, so betrat er damit ein Gebiet, das im deutschen komischen Drama bis dahin vernachlässigt worden war. Die alten Nürnberger Fastnachtsspiele haben entweder einen phantastisch-allegorischen Hintergrund oder wenn sie das wirkliche Leben darstellen wollen, so geschieht dies in der grotesk verzerrten Gestalt der Bauern- und Prozefsspiele; Scenen aus dem bürgerlichen Leben sind verschwindend selten. Hans Sachs aber mit seiner anspruchslosen Kunst führt uns hier klar angeschaute und mit wenigen charakteristischen Strichen gezeichnete Gestalten aus seiner eigenen Lebenssphäre vor, so z. B. in der „verschwatzten Buhlschaft“ (39) den jungen Gesellen, der sich mit ehrlicher Absicht um ein bürgerliches Mädchen bewirbt, das ihm zugethan ist und von ihm als Geschenk einen Groschen und ein Fazolett annimmt, während die böse Schlappergredt sie durch klatschhafte Nachrede dem Geliebten entfremden will. Oder er zeigt uns in dem Fastnachtsspiel vom Geizhunger den Kaufmann Luchs Reichenburger, dessen Geschäfte in der letzten Zeit schlecht gegangen sind und der sich von seinem habgierigen Weib bereden läfst, eine anvertraute Summe abzuleugnen, die der einfältige Simplicius bei ihm hinterlegt hat. Luchs Reichenburger vertraut darauf, dafs der Fremdling ihm als eingesessenen Bürger nichts werde anhaben

können, doch verhilft der alte Sapiens dem Simplicius vermittelst einer schlau ersonnenen List zu seinem Rechte. Seltener führt er uns in den Kreis des Adels, auch hier offenbar nach eigener Beobachtung schildernd. Aus Boccaccios Räuber Ghino di Tacco, der den fetten Abt gefangen nimmt, als dieser sich gerade an einen Badeort begeben will, aber nun bei der schlechten Kost im Gefängnis des Raubnestes eine weit einfachere Entfettungskur durchmacht — aus diesem Räuber ist unter den Händen des Hans Sachs ein deutscher adliger Strauchdieb geworden, dessen Treiben in vortrefflicher Weise durch die Gespräche seiner beiden Knechte Wursthans und Schrammfritz illustriert wird (Nr. 27). Ein schönes Gegenstück dazu bildet der wackere Landedelmann, der auf seinem Schlofs den Besuch eines gelehrten Doktors empfängt und sich darauf freut, mit ihm „nur von artlichen Künsten zu reden“; in den Worten, mit denen er den Gast in seine Bibliothek führt, schildert der Dichter unwillkürlich sich selbst: „Da was von gueten puechern wirt feil In deutscher sprach die kauff ich auf Hab ir pracht int liberey zu hauf Daran ir euren lust wert sehen Wan ich mag in der warheit jehen Kain gröser frewd hab ich auf erd Den zu lesen die püecher werd Da ich deglich erfar das pest Das ich vor gar nit hab gewest Als ein lay vnd vngelerter mon“ (Nr. 83).

Aber die meisten Fastnachtsspiele, in welchem dieser Kreise sie auch spielen mögen, beziehen sich auf das Verhältnis zwischen Ehemann und Ehefrau, und zwar handelt es sich hier fast durchweg um die Dramatisierung von Schwänken der weiberfeindlichen satirischen Litteratur des späteren Mittelalters, in denen das Weib bald als ein zänkischer Hausdrache, bald als eine verschmitzte Buhlerin erscheint. Die erste Sorte war schon in den alten Nürnberger Spielen wiederholt aufgetreten. Ein Lieblingsmotiv dieser Litteratur, den Kampf um die Hosen als Symbol der Herrschaft im Hause, hat Hans Sachs im Anschlufs an einen Meistergesang des Hans Folz dramatisch vorgeführt, ein andermal dramatisiert er die Geschichte von einem Bauernjungen, der gern zwei Frauen zugleich nehmen möchte, dann aber schon an einer Frau mehr als genug hat; hier hat Hans Sachs auch bei den Verhandlungen über Ausstattung und

Hochzeit sich die altherkömmlichen Späſse nicht entgehen lassen. Und neben diesen Geschichten von der Not geplagter Ehemänner finden wir auch noch zwei andere dramatisiert, wo König Salomon in geheimnisvoll-orakelhaften Andeutungen die Weisung erteilt, ein solches Weib mit Prügeln und anderen handgreiflichen Argumenten zur Vernunft zu bringen. Doch in den erwähnten Spielen offenbart sich die Kunst des alten Meisters weit weniger, als in einigen anderen, wo er den Schauplatz des Kampfes auf den Boden der heimischen Reichsstadt überträgt. So führt er uns einmal vor, wie ein Knecht zum Mittagsmahl Wein holt und unterwegs beobachtet, wie ein Krämer und sein Weib sich darum streiten, wer von ihnen den Krämerkorb tragen solle; er kommt dadurch zu spät nach Hause und erzählt seinem Herrn und der Frau von der Zankscene, die ihn auf dem Weg zurückhielt. Hierauf entsteht ein immer heftiger werdendes Gespräch, bei welchem der Mann für den Krämer und die Frau für die Krämerin Partei nimmt; derselbe Streit wiederholt sich noch einmal, als der Knecht und die Köchin die beiden vorhergegangenen Streitscenen besprechen. Jede dieser gleichartigen Scenen läuft in eine Prügelei aus, doch hat Hans Sachs durch die Art, wie er die drei Paare auseinanderhält, ein Meisterstück seiner Charakterisierungskunst gegeben (Nr. 66). Ein andermal dramatisierte er die Geschichte von einem Dorfmeſsner, der wegen seines musikalischen Talents oft zu Gastereien zugezogen wurde, aber obgleich er seine Frau keinen Mangel leiden lieſs, doch immer bei der Rückkehr nach Hause einen unfreundlichen Empfang über sich ergehen lassen muſste. Einmal als er nach Hause kam und zwei Gesellen mitgebracht hatte, erwiderte die mürrische Frau auf alle ihre Begrüſsungen kein Wort. Da erinnert sich der Meſsner daran, daſs seinem früheren Pfarrer manchmal die Stimme ausgegangen war und daſs er sich dann durch einen Trunk Kirschwasser zu kurieren pflegte. Diese wunderbare Kraft des Kirschbaums will er auch an seiner Frau erproben, doch weil er kein Kirschwasser zur Hand hat, schneidet er einen Stock von einem Kirschbaum ab und prügelt damit seine Frau durch und siehe da, das Mittel hat den gewünschten Erfolg. Auch in diesem Falle hat Hans Sachs die überlieferte Begebenheit zuerst in

genauerem Anschlufs an seine Vorlage — Paulis Schimpf und Ernst — in einem Meistergesang behandelt, dann aber in einem Fastnachtsspiel frei umgestaltet, wo die nicht besonders geistreiche Pointe in den Hintergrund tritt gegenüber dem Interesse, das das Spiel als Nürnberger Sittenbild gewährt. Der Mann ist hier ein Handwerker, der Trunksucht ergeben, die gerade damals trotz allen Warnungen der Prediger und Moralisten sich immer mehr als nationales Laster einbürgerte; er läfst die Seinen Not leiden, der blaue Montag genügt ihm nicht, er nimmt auch den Dienstag hinzu und wird in seinem Treiben von dem „losen Zechgesell“ bestärkt, sie könnten ja im Notfall fortlaufen und Weiber und Kinder im Stich lassen und dann sei ja auch das Spital nicht für die Gänse gebaut. Nach einer Zankscene mit der Frau begiebt sich der Mann ins Wirtshaus, die Frau erhält den Besuch ihrer Mutter, die sie zur Geduld ermahnt: sie habe ja selber hinter dem Rücken der Eltern sich mit dem Mann versprochen, weil er schön und stattlich einherging, jetzt müsse sie sehen, wie sie mit ihm zurecht komme (Nr. 64). Wenn unter diesen Umständen die grofse Prügelscene uns durchaus nicht komisch anmutet, so müssen wir hier, wie schon früher in ähnlichen Fällen uns daran erinnern, dafs die gute alte Zeit mit härteren Empfindungen ausgestattet war. Ein harmloseres Bild aus derselben Sphäre gewährt uns das Fastnachtsspiel von den Gevattern mit dem Zorn; hier ist der geplagte Ehemann ein Schützenbruder, dem sein Weib die Freuden des Armbrustschiefsens nicht gönnt; vergeblich sucht er sie milder zu stimmen, indem er bei der Rückkehr vom Schiefsen in einem Kramladen eine Kanne kauft und als angeblich errungenen Preis nach Hause bringt. Bei den bäuerlichen Ehepaaren spielt eine grofse Rolle das gegenseitige Mifstrauen in Geldsachen, oft haben Mann oder Frau für ihre geheimen Privatbedürfnisse einen Schatz von ein paar Thalern beiseite gebracht und an einem verborgenen Ort vergraben, den sie sorgfältig geheim halten. Und auch bei den bürgerlichen Ehepaaren wird mitunter hervorgehoben, dafs beide Teile nicht ganz unschuldig sind; „er zerbricht Töpfe und sie zerbricht Krüge“ ist ein häufig wiederkehrendes Sprichwort. Es ist auch die Schlufsmoral in dem Spiel vom heifsen Eisen (38), wo der Mann durch eine schlau ersonnene List sich der

Zumutung entzieht, seine eheliche Treue durch ein Gottesurteil zu bekräftigen.

Auf den ersten Blick mufs es auffallend erscheinen, dafs der Dichter, der den Segen eines wohlgeordneten bürgerlichen Familien- und Ehelebens wiederholt in so warmen und herzlichen Worten gepriesen hat und selber so oft als ein Muster altväterischer Ehrbarkeit gepriesen wurde, dafs dieser Dichter doch ein so grofses Gefallen daran fand, jene im späteren Mittelalter so beliebten Anekdötchen von den Kniffen verschmitzter ehebrecherischer Weiber nicht nur in seinen Schwänken wiederzuerzählen, sondern auch in seinen Fastnachtsspielen leibhaftig vorzuführen. In zwei Fällen hat er allerdings den unmoralischen Charakter seiner Vorlage ausgetilgt, er hat beidemale die überlieferte Geschichte vom geprellten Ehemann in der Art umgestaltet, dafs der Mann gegen seine Frau unbegründeten Argwohn hegt, worauf ihn dann die ehrbare Frau absichtlich mit einer klug ausgesonnenen List in seinem Verdacht bestärkt, um ihn schliefslich durch Aufdeckung des wahren Sachverhalts zu beschämen und zu bessern, also das gleiche umgestaltende Verfahren, das Shakespeare in den lustigen Weibern von Windsor einschlug, in dem einzigen Fall, wo er die Inspiration aus diesem bedenklichen Litteraturzweig schöpfte. Hans Sachs hat auf diese Weise die Novelle Boccaccios abgeändert, wo ein Mann, als Priester verkleidet, sich von seiner Frau beichten läfst. Ähnlich verfuhr er mit Boccaccios Novelle von dem Abt, der mit der Frau eines eifersüchtigen Bauersmannes ein Liebesverhältnis hat und diesem die Eifersuchtsgedanken dadurch vertreibt, dafs er ihn während des Schlafs in eine dunkle Kammer bringen läfst; dann, nachdem der Bauer zur Besinnung gekommen ist, wird in ihm die Meinung erweckt, er befinde sich im Fegefeuer und werde dort dafür gepeinigt, dafs er seine treue Frau mit unbegründeter Eifersucht verfolgte, aber nachdem er die Qualen des vermeintlichen Fegefeuers eine Zeitlang ausgestanden hat, wird er wieder ins Leben zurückgerufen und gelobt, sich zu bessern. Hans Sachs, der in einem Meistergesang diese erbauliche Geschichte getreu nach Boccaccio darstellte, hat im Fastnachtsspiel 42 den Hergang in der Weise vorgeführt, dafs der Abt als Retter des Weibes

erscheint, das unter der unbegründeten Eifersucht ihres Haustyrannen leidet. Zweimal hat er auch Schwänke dramatisiert, in denen das ehebrecherische Paar von der poetischen Gerechtigkeit ereilt wird: den Schwank von dem Meſsner, der sich blind stellt und auf diese Weise entdeckt, daſs seine Frau mit dem Pfaffen ein Liebesverhältnis hat[1], und den berühmten, später noch zu besprechenden Schwank von dem fahrenden Schüler, der ein verliebtes Pärchen durch seine Dazwischenkunft überrascht.[2] Daneben bleibt aber noch die recht stattliche Zahl von sechs Fastnachtsspielen, wo am Schluſs das ungetreue Weib triumphiert, und nur in zwei von diesen Spielen hat Hans Sachs es für nötig gehalten, der Geschichte in den Schluſsworten noch ein moralisches Mäntelchen umzuhängen; das eine Mal (43) meint die Dienstmagd, solche Buhlerei müsse doch endlich einmal an den Tag kommen, das andere Mal (57) hat die Frau noch im Augenblick der höchsten Gefahr durch eine klug ersonnene List sich aus der Schlinge gezogen, sagt aber dann, sie wolle sich nicht mehr auf solche Abenteuer einlassen: „Weil ich bin ohne schand und schad Enttrunnen auſs diesem schweiſsbad.“ Aber bei den andern Spielen der erwähnten Gruppe fehlen diese kleinen moralischen Zuthaten. Im „weinenden Hündlein“ wird eine Verführungsgeschichte dargestellt, die uns schon aus der Geschichte des englischen Dramas bekannt ist[3], im „Weib im Brunnen“ die Novelle Boccaccios, die auch Molière für seinen George Dandin verwertet hat, im „Bauer mit dem Plärr“ die Geschichte eines dummen Bauern, der sich von einer Gevatterin einreden läſst, daſs die verfängliche Scene, die er in seinem Hause mit eignen Augen ansah, auf einer optischen Täuschung beruhte. Auf die Spitze getrieben erscheinen diese Situationen in dem letzten Spiel dieser Gruppe (74), das Hans Sachs 1557 in seinem dreiundsechzigsten Lebensjahre dichtete. Hier wird die verbuhlte Frau von ihrer Mutter unterstützt, die nach ihrem eigenen Geständnis es in ihrer Jugend nicht anders getrieben hat. In dem kleinen Stück von

1) S. o. 2, 228; über die Quelle vgl. Stiefel in der Zeitschrift f. Volkskunde 8, 73ff., 162ff.

2) Nr. 37. S. u. Clemens Stephani.

3) S. o. 1, 400.

414 Zeilen wird der alte Ehemann dreimal gefoppt und mufs noch schliefslich wegen unbegründeter Eifersucht um Verzeihung bitten; einmal reden ihm die Weiber ein, dafs die Häscher nach ihm fahnden; er läfst sich daher in den Taubenschlag einsperren und während dessen empfängt die Frau den Besuch ihres Liebhabers.

Wenn solche Spiele anderwärts von lustigen Gesellen aufgeführt wurden, die auf alle moralischen Prätentionen verzichteten, so ist das weiter nicht auffallend; was sollen wir aber dazu sagen, wenn wir unserem alten Meister auf diesem Gebiet begegnen? Als eine ständige litterarische Tradition hat er solche Stücke schwerlich vorgefunden, wenigstens sind sie unter den alten Nürnberger Spielen verschwindend selten. Man könnte vielleicht sagen, dafs Hans Sachs bei seinen Zuhörern eine sittlich bedenkliche Wirkung solcher Scenen für ausgeschlossen hielt, dafs die Hörer sich an den Ränken und Kniffen dieser Weiber ebenso unbefangen erfreuten, wie in anderen Stücken an den listigen Streichen der Gauner, die den Bauern ihre Würste und Speckseiten abschwindeln, ohne dafs man im einen oder anderen Fall die komische Darstellung des gelungenen Streiches als eine Beschönigung des Vergehens aufgefafst hätte. Aber Hans Sachs hat offenbar auch an sich selbst erfahren, dafs es gefährlich ist, mit dem Feuer zu spielen; er gesteht uns ja mit rührend ehrlichen Worten, dafs er einmal einen ähnlichen Fall erlitt, wie König David mit Bathseba, und dadurch aus dem Gefühl pharisäischer Selbstgerechtigkeit in tiefe Verzweiflung gestürzt wurde, bis er im Vertrauen auf Gottes Gnade sein inneres Gleichgewicht wiederfand. Und so dürfen auch wir ruhig zugestehen, dafs er im Leben wie im Dichten nicht ganz von liederlichen Anwandlungen frei geblieben ist. Jedenfalls aber verdient es Erwähnung, dafs er das letzte und sittlich bedenklichste dieser Spiele nicht in die Sammlung seiner Werke aufnahm.

Natürlich fehlen auch in diesen späteren Spielen des Hans Sachs nicht die herkömmlichen Figuren der alten Weiber, vor denen sich der Teufel selber fürchtet; einmal (76) wird der Teufel sogar als unglücklicher Ehemann eines alten Weibes vorgeführt, das ihn so durchprügelt, dafs sein Rücken ebenso

weich wird wie sein Bauch. In solchen Stücken wird dem schauerlichen Aberglauben von den Teufelsbündnissen der Hexen eine grotesk-komische Seite abgewonnen. Auch erscheinen die alten Weiber oft als Kupplerinnen. Doch weist Hans Sachs in zwei derartigen Stücken (19 und 76) im Nachwort ausdrücklich darauf hin, dafs er die ehrbaren alten Frauen nicht beleidigen wolle. Und solche ehrbare alte Frauen führt er auch in mehreren Stücken vor, wie z. B. die verständige Schwiegermutter, die wir bereits kennen gelernt haben, oder die alte Hexe, die einer jungen Frau unter der Form eines vermeintlichen Orakelspruches die Lehre predigt, sie müsse stets ihrem Mann gehorsam sein (Nr. 63).

Neben der Satire gegen die Weiber begegnen wir noch einem anderen ständigen Motiv der mittelalterlichen Schwanklitteratur, der Satire gegen die Geistlichkeit. Unter den sechsundfünfzig dramatisierten Schwänken befinden sich zwölf, in denen die Geistlichen auf der Bühne erscheinen, aufserdem werden sie noch mehrmals gelegentlich erwähnt, meist als Bewerber um die Gunst der Frauen. Es sind Figuren im groteskesten Stil, mehrmals, wo sie als Liebhaber erscheinen, gefällt sich Hans Sachs darin, sie als abschreckend häfslich zu schildern (37, 54): wenn sie anderwärts (41, 77) sich als Teilnehmer an lustigen Mystifikationen und Prellereien gebrauchen lassen, so ist das noch verhältnismäfsig harmlos. Die Erzähler, aus deren Werken diese Figuren stammen, waren weit entfernt von polemischen Absichten gegen die römische Kirche als solche, Hans Sachs hat gleichfalls jede direkte Polemik vermieden, aber man erkennt doch zwischen den Zeilen, dafs er als eifriger Protestant solche Geschichten, in denen die Diener der alten Kirche blofsgestellt waren, mit einer gewissen Schadenfreude wiederholte. Nirgends erscheint ein protestantischer Geistlicher auf der Bühne. Hans Sachs, der sonst so gern die überlieferten Begebenheiten auf einheimische und zeitgenössische Verhältnisse zu übertragen pflegte, hat in seinen Fastnachtsspielen, wo von kirchlichen Angelegenheiten und Gebräuchen die Rede ist, stets die römische Kirche als alleinherrschend vorausgesetzt, trotzdem dafs diese Spiele in einer Zeit entstanden, wo auf dem Nürnberger Gebiet die Reformation in Stadt und Land

schon längst durchgeführt war; die versteckte Polemik liegt eben darin, dafs ihm die eigene Religion zu gut schien, um im Fastnachtsspiel vorgeführt oder auch nur erwähnt zu werden. Nur in einem einzigen Fall wirft er einen Blick auf den grofsen kirchlichen Streit: in dem Fastnachtsspiel vom Inquisitor, den ein Laie durch eine schlagfertige Antwort in Verlegenheit setzt (Nr. 53, nach Dec. I, 6); auch hier ist die Scene nach Deutschland verlegt und der Inquisitor schliefst das Spiel mit Klagen darüber, dafs die Laien jetzt in der Bibel forschen: „Unser Haus steht auf schwachen Füfsen und senkt sich zum Fall.“ Ähnlich, wenn auch nicht so deutlich äufsert sich ein Pfarrer, mit dem Eulenspiegel seinen Schabernack treibt (51). Im übrigen vermeidet Hans Sachs das Eingehn auf religiöse und politische Tagesfragen, wohl auch aus Furcht vor Mafsregelungen durch die Behörden.[1]

Die äufseren Linien des dramatischen Aufbaues sind bei allen diesen Geschichten ziemlich gleichförmig behandelt. Der gewöhnliche Umfang beträgt etwa 360 Verse; der Dichter konnte schon aus der Tradition lernen, dafs derartige Kleinigkeiten sich rasch abspielen müssen und hielt seine Neigung zu behaglicher Gesprächigkeit im Zaum. Immerhin ist die Situation bei ihm mehr bis in die Einzelheiten ausgemalt als in den alten Nürnberger Spielen; in dem einzigen Fall, wo er eine dort bereits vorgeführte Geschichte dramatisiert, in dem Spiel von der Kupplerin mit dem Domherrn (Nr. 57, s. o. 1, 416) braucht er 426 Verse, während sein Vorgänger mit 136 auskommt. Für die Darstellung dieser Schwänke genügen dem Dichter in der Regel drei bis sechs Personen, nur in wenigen Fällen hat er in Bezug auf Umfang und Personenzahl das Durchschnittsmafs überschritten.[2] Die herkömmliche Begrüfsung

---

1) S. o. S. 253. Im Verzeichnis seiner Fastnachtsspiele erwähnt Hans Sachs eins mit der Überschrift „reichstag dewtschlands“ (1553), das vermutlich politischen Inhalt hatte und wohl auch deshalb ungedruckt blieb.

2) In dem Spiel Nr. 39 (von der verschwatzten Buhlschaft) 547 Verse und 17 Personen, in Nr. 75 (Neidhard mit dem Veilchen) 508 Verse und 8 Personen, in Nr. 85 (Äsop) 640 Verse und 8 Personen. Das Neidhardspiel enthält aufser der Geschichte vom Veilchen und der Rache Neidhards (s. o. 1, 423) auch noch einen alten Schwank, wie Neidhard den Herzog

durch einen Herold ist weggefallen, der Dichter geht gleich in medias res, manchmal mit einem Dialog, am liebsten aber in der Art, dafs zunächst eine Person allein auftritt und uns mit ein paar Worten in die Situation einweiht, z. B. (28): „Ir erbarn Herrn, ein guten tag, Ich bitt, vernemet hie mein klag Über mein bitterböses weib Die täglich peinigt meinen leib“ oder (51): „Eulenspiegel bin ich genannt Im ganzen Teutschland wohlbekannt“; gewöhnlich unterbleibt jedoch auch die Vorstellung oder Begrüfsung und die Person „redet wider sich selb“, z. B. (34): „Ach was soll ich Arme nur than Ich hab ein liederlichen Mann Verdrossn, hinlessig in alln dingen Ich kan ihn aus dem Bett nit bringen“ oder (49): „Ach ich armer elender Mann Was sol auf erd ich heben an“ oder (37): „Es ist mein man heut in den wald Gefaren vnd kompt nit so bald“ u. s. w., exponierende Monologe, die ihren Zweck ganz gut erfüllen und in den Knittelversstil sehr wohl passen, wie sie denn auch Goethe z. B. in den ersten Worten der Frau Martha Schwertlein trefflich nachgebildet hat. Ebenso pflegt der Meister auch in den Schlufsreden nicht viel unnütze Worte zu machen, nur selten (z. B. 16) hat er in der schwerfälligen Manier seiner Komödien und Tragödien die Moral des Stücks zum Schlufs mit erstens, zweitens, drittens spezifiziert, im übrigen hat er seine Neigung zum moralisierenden Abschlufs zwar auch nicht immer unterdrückt, aber wenigstens kurz

mystifiziert, der Neidhards Weib nachstellt. In diesen weitläufigen Stücken hält auch zu Anfang ein Prologus oder in 75 der Narr Jeckle (eine stehende Figur der Komödien und Tragödien, die jedoch in den Fastnachtsspielen, aufserdem nur noch Nr. 83 auftritt) und in 85 ein Herold eine Ansprache an die Zuhörer, die beiden letzteren Stücke sind auch in Akte eingeteilt und in beiden wird bemerkt, dafs die auftretenden Personen vor der Schlufsansprache „in Ordnung“ abgehen. Die Einteilung in Akte und der Herold finden sich auch in dem kurzen Spiel Nr. 84 (von der Wittfrau Franziska, 468 Verse und 7 Personen). Dies Stück hat Hans Sachs in das Verzeichnis der Fastnachtsspiele aufgenommen, wiewohl es auf dem Titel als Komödie bezeichnet ist. Auch das kurze Spiel Nr. 76 hat einen Prolog. Diese umständlichere Manier findet sich also hauptsächlich in den Spielen der letzten Zeit. In 39 ist bemerkt, dafs vor der Schlufsrede ein Tanz aufgeführt werden soll, was zu dem traurigen Inhalt eigentlich nicht pafst, in den anderen Stücken (aufser den oben S. 289 erwähnten) wird nirgends der Abschlufs durch einen Tanz vorgeschrieben.

gefafst, öfters in liebenswürdig-humoristischer Form, z. B. im Spiel vom Krämerkorb in den klugen Worten des Hausknechts, der allein zurückbleibt, nachdem die Köchin ihn mit dem Kochlöffel durchgeprügelt hat, und nun die Zuhörer warnt, sie sollten sich niemals um fremde Streitigkeiten kümmern. Auch wurden schon Beispiele erwähnt, wo die Schlufsmoral dazu dient, die Wirkung eines unmoralischen Schwanks abzuschwächen, in einem Schwank (23), wo nach Boccaccio vorgeführt wird, wie ein Jüngling durch schlauen Betrug die habgierigen Pläne einer Buhlerin vereitelt, wird am Schlufs Hans Sachsens Lieblingsmoral vorgetragen, ein Jüngling thue am besten, sich mit solchen Weibern nicht einzulassen und sich in den Ehestand zu begeben. Merkwürdig ist es, wenn in den Schlufsworten von 76 der Jude darauf hinweist, dafs in dieser Stadt seinesgleichen glücklicherweise nicht geduldet werden. In dem Dialog folgen sich Rede und Gegenrede sehr knapp und lebendig, Schlag auf Schlag, fast immer durch Reimbrechung verbunden, der Abschlufs einer Rede durch ein vollständiges Reimpaar findet sich in der Regel nur vor einem Scenenwechsel.

In den gelungensten unter seinen Spielen ist es bewunderungswürdig, wie er die verschiedenen Personen je nach Charakter und Lebensstellung durch die verschiedene Sprechweise sich voneinander abheben läfst, ein vortreffliches Beispiel bietet, wie erwähnt, der Krämerkorb, wo drei Paare, Krämer und Krämerin, Herr und Frau, Knecht und Magd sich nacheinander über denselben Streitpunkt ereifern; die Kunst des Dichters ist in solchen Fällen um so bemerkenswerter, da der überall gleichmäfsige Knittelvers auf den sprachlichen Ausdruck einen nivellierenden Einflufs üben mufste. Das Kunstmittel wechselnder Versmafse hat das deutsche Fastnachtsspiel verschmäht, ebenso wie die bequeme Manier, die verschiedenen Personen durch Anwendung verschiedener Dialekte zu charakterisieren; Städter und Bauer reden bei Hans Sachs genau dieselbe Sprache. Auch Wortspiele werden mitunter verwendet, doch erweist sich Hans Sachs hierin nicht sehr erfindungsreich; den beliebten Spafs, dafs die Bauern in den Arztscenen die Kunstausdrücke und Fremdwörter falsch auffassen und verdrehen, hat er offenbar aus der Tradition übernommen. Und

ebenso zeigt sich die Tradition der Fastnachtsspiele auch im häufigen Gebrauch schmutziger Worte. Allerdings begegnet uns bei Hans Sachs dergleichen bei weitem nicht mehr so häufig wie in den ältern Stücken, und bei Erwähnung geschlechtlicher Vorgänge vermeidet er die frühere schamlos offene Sprache, wenn er auch öfters verfängliche Situationen vorführt. Dagegen finden wir unappetitliche Dinge mehrmals mit einem Behagen ausgemalt, das uns widerwärtig berühren mufs, namentlich gefällt sich Hans Sachs in der weitläufigen Schilderung von Exkrementen und von Kleidungsstücken, die durch Exkremente beschmutzt sind; er geht hier sogar über das hinaus, was man als zum Stil jener Zeit gehörig hinzunehmen pflegt, auch entfaltet er nur selten die groteske Ungeheuerlichkeit, durch welche Rabelais bei Erwähnung solcher Dinge einen Lacherfolg erzwingt. Aber offenbar hat auch das Skatologische bei Hans Sachs, das uns jetzt in den meisten Fällen ekelhaft berührt, damals als spafshaft gegolten.

In der Auffassung und der dramatischen Anlage der Stoffe zeigt Hans Sachs in den Fastnachtsspielen weit mehr Selbständigkeit als in den Komödien und Tragödien. Freilich kann es bei der massenhaften Produktion nicht fehlen, dafs auch hier mitunter die Übertragung aus der erzählenden in die dramatische Form sich in etwas äufserlicher, mechanischer Weise vollzieht, in den meisten Fällen aber fühlen wir, dafs der Dichter den Stoff in seinem Innern neu aufleben liefs, dafs er seinen Personen ein neues Dasein einhauchte, wie sie es für die Ausführung der Handlung bedurften, die er in seiner Vorlage oft nur in den allgemeinsten Umrissen angedeutet fand, und selbst gegenüber einem Erzählungskünstler wie Boccaccio hat er seine Selbständigkeit gewahrt. Schon bei Betrachtung der Lebenskreise, in denen diese Stücke spielen, haben wir merkwürdige Beispiele der Charakterisierungskunst des Dichters kennen gelernt. Dabei scheidet er aus seinen Quellen nebensächliche Zuthaten und überflüssige Personen aus, die den raschen Gang der dramatischen Handlung stören würden, andrerseits hat er die Wirkung durch neu hinzuerfundene Personen erhöht, z. B. wenn in dem Spiel vom Bauer im Fegefeuer (42) neben dem eifersüchtigen Bauer noch zwei andere vorgeführt

werden, die den zurückkehrenden Genossen für ein Gespenst halten und vor ihm fliehen. Eine der besten dieser neu erfundenen Figuren ist der Sykophant Hermann Pich, der im Spiel vom Ketzermeister (53) den dummen Gastwirt Simon ausborcht und dessen harmlose Worte in verdrehter Gestalt dem Inquisitor hinterbringt. Auch zeigt Hans Sachs darin ein grofses Geschick, die Situation, wie dies dem Zweck des Fastnachtsspiels entsprach, in drastischen Wirkungen auf die Spitze zu treiben, z. B. in Nr. 34, wo ein dummer Bauer sich auf einen Käse setzt, um daraus ein Kalb auszubrüten und der Pfaffe ihn gewaltsam fortziehen will, während die Bäuerin den Pfaffen hinten festhält und ihm ziehen hilft, worauf dann alle drei auf einen Haufen fallen. Grofsen Jubel erweckte es gewifs auch, wenn in Nr. 76 der Teufel, der vor seinem alten Weib geflohen ist, sich mit einem Arzt verbindet, in die Patienten hineinfährt und sich dann vom Arzt wieder vertreiben läfst; er fährt nacheinander in zwei jüdische Wucherer, die mit den wunderlichsten Gebärden die Besessenen spielen; gegen Ende des Stücks führt der Wucherer Esau an einer Kette seinen Genossen herein, der mit den Fäusten um sich schlägt. Prügelscenen bilden in mehreren Stücken (z. B. Nr. 59 und 72) einen wirksamen Abschlufs. Auch mit den skatologischen Späfsen, die uns im allgemeinen so widerwärtig berühren, erzielt doch in einzelnen Fällen Hans Sachs durch leibhaftige Vorführung eine groteske Wirkung. Von der Erweckung des ohnmächtigen Bauern war schon die Rede. In dem Spiel von der gestohlenen Speckseite wird ein wunderliches Orakel vorgeführt; jeder der anwesenden Bauern steckt ein Stück Ingwer in den Mund; wenn einer seinen Ingwer nicht herunterschlucken kann, so soll dadurch bewiesen sein, dafs er der Dieb ist. Nun wird es so eingerichtet, dafs der Bauer Herman Dol anstatt des Ingwers einen mit Zucker überzogenen, höchst unappetitlichen Gegenstand erhält; er steckt ihn in den Mund, sucht ihn unter allerlei Grimassen herunterzuschlucken, mufs ihn aber doch zuletzt ausspeien. Dafs in den Arztscenen allerlei Späfse mit den Uringläsern vorgeführt werden, liegt in der Tradition dieser Scenen.

Offenbar war die theatralische Wirkung bei Hans Sachsens Fastnachtsspielen ebensowenig wie bei den früheren durch Aus-

stattung des Schauplatzes unterstützt, trotzdem dafs bei den dramatisierten komischen Erzählungen mit ihrem häufigen Wechsel von Zeit und Ort noch gröfsere Anforderungen als vorher an die Phantasie der Zuschauer gestellt werden mufsten. Schon in dem ältesten dieser Stücke, der schwangere Bauer (16), ist der Schauplatz erst auf der Strafse, dann im Innern des Hauses, im zweiten, im Spiel vom Kaufmann mit dem Teufel (19), verfliefst in 324 Zeilen ein Zeitraum von zehn Jahren. In dem Spiel von der verschwatzten Buhlschaft (39) befindet sich der Jüngling mit seinem Freund Hans und zu gleicher Zeit Eva mit ihrer Freundin auf der Bühne. Es wird vorausgesetzt, dafs die jungen Männer auf der Strafse stehen, die Mädchen im Hause, Hans klopft mit dem Fufs auf die Erde und Eva spricht: „Mich dünkt, man klopf' an unserm Haus, Geh, thu bald auf" u. s. w. Auch in dem Spiel vom Weib im Brunnen (46) mufsten sich offenbar die Zuschauer die Scenerie ergänzen, wenn der Mann sich im Haus befindet und die Thür von innen zugeriegelt hat, an der sich von aufsen die Frau vergeblich mit ihren Schlüsseln abmüht. In dem Spiel von der listigen Buhlerin (43) mufsten die Zuschauer sich mit Hilfe der Texteswortes mit der Phantasie hinzudenken, dafs die Begegnung zwischen Herrn Lamprecht und dem alten Ritter Landolf auf der Treppe stattfindet. Hans Sachs wufste aber auch diese Thätigkeit der Phantasie durch seine Kunst vortrefflich zu unterstützen; wenn z. B. im Spiel vom Bauer mit dem Kuhdieb (25) alle sich von der Bühne verziehen, um ihre Ruhestätte aufzusuchen und gleich darauf der Dieb, der die Gastfreundschaft mifsbraucht, wieder hereinschleicht, so fühlen wir unwillkürlich die Stimmung tiefer Nacht über den Schauplatz verbreitet. In Nr. 65 dramatisiert er die Geschichte von dem Dorfpfarrer, der eines Tags mit einem dicken Stock auf der Kanzel erscheint und erklärt, der Stock habe eine wunderbare Kraft; wenn er ihn unter die Gemeinde werfe, so werde er jedenfalls einen Ehebrecher treffen. Als er sich nun anschickt zu werfen, haben alle Bauern ein böses Gewissen und bücken sich nieder. Auf dem Schauplatz ist die versammelte Gemeinde nur durch drei Bauern dargestellt, verkommene und zugleich verschmitzte Gesellen, die, sich selber vortrefflich charakterisierend, zu Anfang

des Spiels einer nach dem andern mit dem Rosenkranz in der Hand auf den Schauplatz kommen.[1]

Einmal sehen wir auch in der Form des Fastnachtsspiels einen tragischen Stoff behandelt und zwar in dem Spiel „Der Tod im Stock“, einem der merkwürdigsten Erzeugnisse unseres Dichters. Es beruht auf einer Erzählung, die über die ganze Weltlitteratur verbreitet ist, wie ein Einsiedler in einem Baumstumpf einen verborgenen Goldschatz findet und wie dieser Schatz erst ihm selber den Tod bringt und dann den drei Räubern, die ihn ermordet haben und sich wechselseitig den Besitz nicht gönnen. Zwischen dem Einsiedler, der in der Abgeschiedenheit des tiefen Waldes Gott verehrt und dessen Seele durch den verhängnisvollen Fund beunruhigt wird, und den drei verbrecherischen Gesellen, die mit Zeitkolorit reichlich ausgestattet und dabei mit meisterlicher Charakteristik auseinander gehalten sind, entwickelt sich auf dem engen Raum von etwa dreihundert Zeilen ein Trauerspiel; Hans Sachs hat es in diesem vereinzelten Falle vermocht, den tragischen Schauer zu erregen, was sonst nicht in seiner dichterischen Eigenart lag und was ihm auch in seinen gröfseren und anspruchsvolleren Tragödien versagt blieb. Auch weist er selber gleich zu Anfang darauf hin, dafs er sich hier nicht in dem gewöhnlichen Ton bewegt, er eröffnet das Spiel durch die Ansprache eines Engels, der dann auch am Schlufs ein kurzes Abschiedswort spricht.[2]

So empfangen wir aus den Fastnachtsspielen des Hans Sachs eine Fülle der mannigfachsten Eindrücke, sie

> zeigen alles Leben,
> der Menschen wunderliches Weben,
> ihr Wirren, Suchen, Stofsen und Treiben,
> Schieben, Reifsen, Drängen und Reiben,
> wie kunterbunt die Wirtschaft tollert,
> der Ameishauf durcheinander kollert.

1) Von den Bühnenanweisungen bei Hans Sachs wird bei Besprechung seiner Tragödien und Komödien die Rede sein.

2) Hans Sachs hat den Tod im Stock in dem Verzeichnis seiner Fastnachtsspiele unter Nr. 70 angeführt; in der Ausgabe seiner Werke (Keller 11, 451) ist diese Dichtung in der Überschrift blofs als „Spiel“ bezeichnet.

In dem hier dargestellten geschichtlichen Verlauf bezeichnen aber diese Spiele die höchste Entwicklungsstufe der Form des komischen Dramas, die aus dem Mittelalter überliefert war, den höchsten Grad von Geschmeidigkeit und dramatischer Lebendigkeit, den diese Form in Deutschland erreichte. Doch hat Hans Sachs mit dieser neuen Behandlungsart der alten Form aufserhalb Nürnbergs nicht viele Nachahmer gefunden; aber auch innerhalb dieser Stadt treten neben der Fülle und dem Reichtum seines komischen Repertoires alle andern in den Hintergrund.

Von dem „deutschen Schulmeister" Salomon Newber besitzen wir ein recht ergötzliches Fastnachtsspiel, „von Contz Zwergen" (gedr. Augsburg o. J., Keller Nr. 123), das uns in eine dummpfiffige und spitzbübische Bauerngemeinde hineinführt, ähnlich wie die Fünsinger Bauern des Hans Sachs und auch in ähnlichem Stil gezeichnet. Durch eine lustige Verkettung von Umständen kommen die Bauern zu der Meinung, ein Kalb habe einen Menschen gefressen und rüsten sich nun zum Kampf gegen das gefährliche Tier. Anstatt des Tanzes singen die Bauern ein possenhaftes Lied, worauf sich der Dichter nach Hans Sachsscher Manier verabschiedet: „Ein gute Nacht wünscht S. Newber." Leonhard Culmann, der von 1522—55 in Nürnberg als Geistlicher und Lehrer thätig war, hat neben anderen Dramen auch eines verfafst, das in diesem Zusammenhang erwähnt werden soll. Es behandelt wieder die Geschichte vom Knaben Papirius.[1] Die Übertragung auf die Nürnberger Verhältnisse zeigt sich besonders hübsch in einer grofsen Beratungsscene der Weiber, die übrigens manche Anklänge an den Erasmischen Weiber-Reichstag enthält. Die Frauen klagen über die Männer, die im Wirtshaus geringschätzig von ihnen reden, aber dabei sind sie doch ganz vergnügt, trinken Wein und verzehren die Küchlein, die ihnen Frau Papiria gebacken hat. Die Aufführung zur Fastnachtszeit

---

1) Vom Aufruhr der Weiber zu Rom, s. a. Einen Anhaltspunkt für die Datierung gewähren vielleicht die Worte V, 2: „Wir bsteen wie die Rincklerin Die am pranger verlur ir örlein." Über den Stoff s. o. S. 285.

ergiebt sich aus dem Prologus, doch ist das Stück in Akte eingeteilt, die freilich öfters bei Culmann keinen Einschnitt in der Handlung bezeichnen. Der Nürnberger Ratsdiener Martin Glaser dichtete „Ein Comedi vnd Faſsnacht Spil“ (gedr. 1552), worin er Ugolinos Philogenia nach Albrecht von Eybs deutscher Bearbeitung gereimt und in Akte eingeteilt vorführt, merkwürdig als der einzige Versuch, diese eigentümliche Dichtung für das Theater nutzbar zu machen, aber talentlos und unbeholfen; die groſse Beichtscene ist weggelassen.

Am meisten Verwandtschaft mit Hans Sachs zeigt sich noch bei dem Meistersänger und Kornschreiber am Nürnberger Spital Peter Probst, von dem sich sechs Fastnachtsspiele handschriftlich erhalten haben. Eigentümlich ist diesen Spielen, daſs jedesmal eine der auftretenden Personen eine moralisierende Beschluſsrede hält; der zuerst spricht, eröffnet seine Rolle mit einer Begrüſsung der Anwesenden, z. B.: „Glück zu, Glück zu ihr lieben Herrn, Ich hab davon gehört von fern, Daſs hinnen wären frölich Leut.“ Am wenigsten Interesse haben zwei Bauernspiele nach der alten Nürnberger Art. Eine Arztscene, in welcher die medizinischen Kunstwörter, wie Stuhl, Wind und Brunnen den dummen Bauern zu allerlei komischen Miſsverständnissen Anlaſs geben, bis sie endlich, nachdem sie die unappetitlichsten Medizinen verschluckt haben, den Doktor als einen Schwindler entlarven.[1] Dann eine Brautwerbungsscene, in die nur dadurch ein neues Element hineinkommt, daſs die Brautmutter schimpfend und schreiend die Meinung verficht, ihre Tochter könne noch warten. Merkwürdig sind zwei andere Stücke, die uns Nürnberger Sittenbilder vorführen. Die Hauptperson des einen ist die geschwätzige Schnappergeut und ihre Gevatterin, die auf dem Markt plaudern und darüber das Hauswesen vernachlässigen. Ihre beiden Männer, Seltenreich und Unfleiſs sind freilich auch

1) Herausgeg. v. Schnorr von Carolsfeld im Archiv f. Litteraturgesch. 4, 409 ff., wo auch die unrichtigen Folgerungen Gottscheds aus dem Namen des einen Bauern, Heinz Wurst, widerlegt werden; ebenda über den Namen des Quacksalbers Dr. Schmoſsmann. Über die anderen Spiele berichte ich nach der Dresdner Handschrift M. 173, welche Stücke aus der Zeit von 1540—46 enthält. Vgl. auch Lier in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1891, Nr. 161.

nicht viel besser; nachdem sie zu Hause vergeblich auf ihr Essen gewartet haben, beschliefsen sie, im Wirtshaus ein fröhliches Gelage zu veranstalten. Auch die Magd der Schnappergeut und der Knecht der Gevattersleute machen sich die häusliche Anarchie zu nutze und gehen zusammen zum Tanze. Im anderen wird uns zuerst vorgeführt, wie der Vater eines verzogenen Sohnes und die Mutter eines verzogenen Mädchens ihre Kinder zusammengeben; dann werden wir sogleich in die Zeit ein Jahr nach der Trauung versetzt, die Tochter kommt in zerlumptem Aufzug zur Mutter und klagt, ihre schönen Kleider seien alle zu Fürth beim Juden, der Sohn sei durch seine Verschwendung an ihrem Unglück schuld; gleich darauf eine parallele Scene, in welcher der Sohn dem Vater klagt, die Tochter sei faul und könne nichts, als mit ihren Muhmen Reinfal und Malvasier trinken. Diese zwei erbaulichen Duette vereinigen sich dann zu einem Quartett, in dem es gegenseitige Vorwürfe regnet, worauf noch ein Narr die Moral der Geschichte resumiert und den Anwesenden eine gute Nacht wünscht. Die Moral, die Hans Sachs aus solchen dramatischen Sittenbildern zu ziehen pflegt: „Bricht er Töpfe, so bricht sie Krüge“ wird auch hier wiederholt. Endlich besitzen wir von Probst auch noch zwei dramatisierte Anekdoten, in denen der Stoff sehr glücklich gewählt ist. In einer werden zwei Landsknechte vorgeführt, die unterwegs einen Pfarrer um eine milde Gabe ansprechen; der Pfarrer giebt vor, nichts bei sich zu haben, worauf dann ein Landsknecht vorschlägt, sie wollten alle drei Gott bitten, er möchte ihnen auf wunderbare Weise Geld verschaffen; nach dem Schlufs des Gebets durchsuchen sie gegenseitig ihre Taschen und in der Tasche des Pfarrers zeigt sich, dafs das Gebet erhört ist. Der andere Schwank, vom fahrenden Schüler als Teufelsbanner, ist auch von Hans Sachs dramatisiert worden (Nr. 37). Wir werden den Stoff näher kennen lernen, wenn wir den besten dramatischen Schwank betrachten, der neben den Hans Sachsschen in dieser Zeit entstanden ist und den wir gleich hier anschliefsen wollen.

Dieser Schwank wurde von Clemens Stephani, Kantor an der Lateinschule zu Eger, im Jahre 1568 unter dem Titel „Satyra

oder Bauernspiel" veröffentlicht.[1] Er beruht auf der Geschichte von einem fahrenden Schüler, welcher beobachtet, wie ein Weib in Abwesenheit ihres Mannes den Pfarrer empfängt und ihm ein köstliches Mahl vorsetzt, wie dann der Mann unerwartet zurückkehrt und die Frau das Mahl und den Liebhaber rasch versteckt. Nun tritt der Schüler zu den beiden in die Stube, giebt sich für einen Schwarzkünstler aus, bewirkt durch seine vermeintliche Zauberkraft, dafs in der verborgenen Ecke sich Speise und Trank findet und beschwört auch den Teufel, aus dem Seitengemach hervorzutreten, worauf dem Pfarrer nichts übrig bleibt, als in einer improvisierten grotesken Vermummung aus seinem Versteck hervorzukommen, froh, dafs er wenigstens auf gute Art das gefährliche Haus verlassen kann. Stephani konnte zwar nicht umhin, die klassische Fünfzahl der Akte anzubringen, aber sein Stück spielt sich doch sehr rasch und flott herunter und kann ganz wohl neben dem berühmteren des Hans Sachs bestehen. Nach dem Prolog soll es die Absicht des Spiels sein, vom Laster abzuschrecken, und am Schlufs wird vorgeführt, wie der Pfarrer und das Weib in sich gehen; sie sagt: „Ich sih vnd spür aufs diesem Spiel Dafs Gott des Sünders todt nicht will Sonst hetten wir heint diese nacht Den willen in das Werck verbracht." Aber sonst ist das Stück gar nicht so sehr moralisch; die possenhaften Scenen werden lebendig, derb, sogar mit obscönen Wendungen vorgeführt. Der Ehemann ist ein Müller, der sich selber im Eröffnungsmonolog als einen durchtriebenen Spitzbuben bekennt, aber gegen seine Frau hat er keinen Argwohn. Diese sagt daher, nachdem er fort ist: „Er hat ein Nasen, die reucht es nicht, Vnd ich ein Maul, das sagt es nicht; Drum müg wir wol das Redlein treiben Vnd kan der Pofs verschwiegen bleiben." Auch der Pfarrer verbreitet sich darüber, wie wichtig die Heimlichkeit in der Liebe ist und erzählt bei dieser Gelegenheit die Geschichte von der Verschwörung gegen den Tyrannen Nearchus in Elea und dem gefangenen Verschwörer, der sich die Zunge abbifs, um nichts zu verraten. Das saubere Paar wird von

---

1) Neu herausg. v. Wolkan, Böhmens Anteil etc. II, zur Bibliographie der Werke Stephanis ebenda I.

einer erfahrenen Kupplerin unterstützt. Der Schüler schöpft übrigens gleich Verdacht: „Ey wie ein starcke feiste Mutter, Gewifslich ein recht Pfaffenfutter", und es ist sehr gut geschildert, mit welcher souveränen Laune er die Situation zwischen dem arglosen Mann und der in Todesängsten schwebenden Frau behandelt.

* * *

Die Schicksale des geistlichen Dramas gestalteten sich unter dem Einflufs der humanistischen Bewegung und der grofsen kirchlichen Kämpfe in Deutschland wesentlich anders als in Frankreich und England. Wir haben weit weniger Belege dafür, dafs die Anhänger des Alten an den überlieferten Formen geflisssentlich festhielten oder dafs umgekehrt die Anhänger des Neuen einen Vernichtungskrieg dagegen führten. In Nürnberg allerdings, wo sich aus dem Mittelalter gar keine Nachrichten über geistliche Dramen in grofsem Stil erhalten haben, und wo bereits 1498 das geistliche Spiel in der Osternacht abgeschafft worden war, hat man 1523 auch die Karfreitagsspiele unterdrückt, die sich offenbar in einfachen Formen in engem Anschlufs an die Liturgie bewegten.[1] In Augsburg gab die Abschaffung der im Mittelalter üblichen Himmelfahrtsdarstellungen im Jahre 1533 Anlafs zu einer tumultuarischen Scene in der St. Morizkirche, deren Patronatsherr Anton Fugger sich den behördlichen Anordnungen nicht fügen wollte.[2] Die Aufführungen katholischer Legendendramen waren offenbar in der

1) Vgl. Hampe Nr. 35.

2) Vgl. P. v. Stetten, Geschichte der Stadt Augsburg (Frankfurt u. Leipzig 1743) I, 332. Rivius in seiner Vitruv-Übersetzung (1548) in einer Bemerkung zu V, 3, wo von Maschinen die Rede ist, die zum Emporsteigen oder Herabfliegen von Personen dienen, benützt den Anlafs zu einer polemischen Bemerkung gegen die alte Sitte: „Als wir in vnser Religion nit weniger Gaukelspiel nit allein mit den Heiligen, sonder auch mit Christi Begräbnis selber, furnemlichen die auffart Christi zu bedeuten, viel nerrischer u. vngeschickter bossen wann die Heiden, bifsher nach solcher Imitation geübt haben." Gretschel, Kirchliche Zustände Leipzigs vor und während der Reformation. Leipzig 1839 S. 177 erwähnt, dafs dort während der Himmelfahrt in der Kirche Mandeln und Rosinen von oben herab unter das Volk geworfen wurden.

ersten Zeit nach dem Ausbruch des grofsen Kampfes in Deutschland nicht sehr zahlreich. Erwähnung verdient ein deutsches Spiel, das 1528 zu Mainz im Kaufhaus von Schülern der Burse Schenkenberg aufgeführt wurde; es führte den lateinischen Titel Wernherus martyr, behandelte also offenbar die auf der Fabel vom Ritualmord beruhende Legende des heiligen Werner von Bacharach.[1] Im übrigen treten auch auf diesem Gebiet der Kunst in Deutschland die landschaftlichen Unterschiede sehr stark hervor.

In der deutschen Schweiz, wo in den wichtigsten Städten, vor allem in Zürich, Bern und Basel, die Bürgerschaft sich alsbald der Reformation zuwandte, waren die kleineren Städte Luzern, Solothurn und Freiburg die Hauptvororte des alten Glaubens. Hier wurde vor allem in Luzern das geistliche Drama bis ins 17. Jahrhundert hinein gepflegt und die urkundlichen Nachrichten über die Einzelheiten der Inscenierung und Darstellung fliefsen hier so reichlich wie nirgends anderwärts auf deutschem Sprachgebiet; sie enthalten eine Überfülle von charakteristischem Detail und zeigen uns, dafs alles noch in dem Stil des späteren Mittelalters vor sich ging, so dafs wir unbedenklich manche Einzelheiten aus diesen späteren Luzerner Nachrichten für die Charakteristik des mittelalterlichen Dramas verwenden konnten. Eben deshalb ist aber auch in unserer Darstellung, die die fortschreitende Entwicklung der Gattung behandelt, ein abermaliges Zurückgreifen auf das Fortleben des alten Stils nicht erforderlich. Bemerkenswert ist übrigens, dafs die Luzerner bis weit ins Reformationszeitalter hinein die mittelalterliche Unbefangenheit insoweit bewahrten, dafs sie bei der dramatischen Darlegung des katholischen Standpunktes auch die herkömmliche Satire gegen die kirchlichen Würdenträger mit unterlaufen liefsen, in einem Spiel vom jüngsten Gericht 1549 (s. o. 1, 232) befand sich unter den von Christus Verdammten auch „ein übelgelebter Papst“, dessen Rolle vom Vater des Christusdarstellers gespielt wurde, doch hatte derselbe elf Jahre später 1560 im Passionsspiel die Genugthuung, in der Rolle des Kaiphas seinen Sohn zu verurteilen, der wiederum

1) Vgl. F. W. E. Roth s. o. S. 227.

den Christus spielte. Immerhin geht aus einzelnen Andeutungen hervor, dafs neben der naiven Spielfreudigkeit doch auch das Streben nach einer bewufsten Hervorkehrung des katholischen Standpunkts sich geltend machte; im Jahre 1531 wurde die Aufführung eines Passionsspiels veranstaltet, um die Gnade Gottes und seiner Mutter zu erflehen, angesichts der Gefahren, die von Zürich und der Zwinglischen Partei drohten.[1] Der Text des Luzerner Passionsspiels, mit dem man bei jeder Aufführung neue Änderungen vornahm, ist noch nicht veröffentlicht, doch scheint es, dafs man in ihn die konfessionelle Polemik nicht hineintrug, wie denn überhaupt die Katholiken in Bezug auf die Einmengung solcher Dinge in das biblische Drama eine weit gröfsere Zurückhaltung zeigten, als die Protestanten. Cysat weist mit Genugthuung darauf hin, dafs auch Protestanten zu den Luzerner Osterspielen herbeiströmten und sie mit Erbauung anzuhören pflegten, er berief sich auf diesen Umstand, um von den kirchlichen Behörden die herkömmlichen Ablässe für Darsteller und Zuhörer zu erlangen.[2]

Auch Hans Salat, einer der merkwürdigsten publizistischen Vertreter der katholischen Sache in der Schweiz, war während seines unsteten Wanderlebens erst in Luzern, dann an verschiedenen andern katholischen Orten als Dramaturg thätig, so 1538 bei einem Passionsspiel in Alpnach, 1545 in Freiburg bei einem Spiel „Die Welt“, vermutlich eine jener Moralitäten, die in lose aneinander gereihten Scenen das Welttreiben schildern.[3]

---

1) So nach Cysats drittem Bericht, herausg. von Brandstätter, die Regenz bei den Luzerner Osterspielen 1886 S. 5. In dem zweiten Bericht (S. 4) heifst es, die Aufführung habe 1532 stattgefunden, nachdem Gott den katholischen Orten den Sieg verliehen hatte. 1528 wurde die Rolle des Heilands von einem gespielt, der bald darauf vom katholischen Glauben abfiel und Zwinglischer Prädikant wurde. Im dritten Bericht erzählt Cysat auch das oben Mitgeteilte über den Darsteller von Papst und Kaiphas.

2) Vgl. Brandstätter, Regenz S. 6 u. 8. Weitere Publikationen Brandstätters über das Luzerner Volksdrama sind bei Bächtold S. 67 verzeichnet; inzwischen ist noch ein gehaltreicher Aufsatz Brandstätters im Geschichtsfreund 48, 277 ff. erschienen. Auf ein vereinzeltes Beispiel katholischer Polemik im biblischen Drama beziehen sich die Bemerkungen Bircks in der Vorrede zu seinem Beel über ein verloren gegangenes Stück, s. u.

3) S. u. Kolros u. Boltz.

Aufserdem dramatisierte er selber die Parabel vom verlornen Sohn (gedr. 1537); an mehreren Stellen tritt deutlich hervor, dafs er sich dabei in bewufstem Gegensatz zu den Tendenzen befand, die die Protestanten in die Parabel hineinzulegen suchten, so vor allem, wenn er eines der beliebten Teufelsgespräche einschiebt und dabei einen der Teufel seine Befriedigung über die neue Lehre von der Unnötigkeit der guten Werke äufsern läfst[1], auch schildert er den ältern Bruder geflissentlich in günstigen Farben. Von einem Einflufs der humanistischen Dramatisierungen des Stoffes ist nichts zu verspüren, einige nicht besonders interessante Scenen hat Salat neu hinzugefügt, so zu Anfang ein Gespräch zwischen zwei alten und zwei jungen Eidgenossen, die das Spiel mit ansehn wollen. Während des schwelgerischen Mahles trägt ein Freihart eine Novelle vor, dann kommt ein Alter mit seinem Sohn, den er im Wald aufgezogen hat und sie betrachten das liederliche Treiben, das dem Sohn sehr gut gefällt, während der Alte ihn in einer langen Rede von über 300 Versen eines bessern belehrt. So ist das ganze Stück auf 2584 Verse angeschwollen; der gewaltige Umfang wie bei andern volkstümlichen Spielen konnte natürlich bei diesem Stoff nicht erreicht werden. Auch wurde bei der Aufführung keine grofse Bühne verwendet, die alle Schauplätze der Handlung zugleich umfafste; nachdem der verlorene Sohn das Vaterhaus verlassen hatte, fand offenbar ein mit primitiven Mitteln angedeuteter Wechsel des Scenenbildes statt.[2]

Im übrigen ist von den Volksschauspielen der katholischen Schweiz damals nur wenig im Druck erschienen. 1545 veröffentlichte der Schulmeister Georg Brun in Freiburg ein zweitägiges Spiel vom Propheten Daniel, das er im vorhergehenden Jahre hatte aufführen lassen und das die ganze Geschichte des Propheten mit Einschlufs der apokryphen Bücher vom Beel

---

1) Auf die Bedeutung dieser Stelle hat bereits Spengler S. 14 hingewiesen; die dort S. 13 angeführten Übereinstimmungen mit Burkhard Waldis brauchen meiner Meinung nach nicht auf Entlehnung zu beruhen, s. o. 2, 122.

2) Nach V. 510 heifst es: Nun kompt die rüstung der andern landschaft. Da sitzt ein tisch voll gesellen, so faht einer an und redt, heifst Rumuf u. s. w.

und vom Drachen umfafst; das Gastmahl des Belsazar giebt Anlafs zu Auftritten des Küchenpersonals. Auch der gelehrte Propst Johannes Aal in Solothurn hat in seinem zweitägigen Spiel von Johannes dem Täufer (1549) sich an die volkstümliche Manier gehalten. Er hat aufser den Evangelien noch den Josephus und Hegesippus herangezogen und auch sonst die Handlung erweitert: während des Festmahls produzieren sich „zween Fechter von Adel", die Scenen zwischen Herodes, seiner Frau und seiner Tochter geben dem Narren Anlafs zu allerlei spöttischen Zwischenbemerkungen; unter den Hofleuten befindet sich Usim, ein ehrlicher Ratgeber, und Delbora, die typische Figur eines Fuchsschwänzers, der den Mantel nach dem Winde dreht. Die Hinrichtung fand, wie es scheint, auf der Bühne statt; ähnlich wie bei Schöpper wird das abgeschlagene Haupt von Herodias mit einer Flut von Schimpfwörtern begrüfst.

In den protestantischen Gegenden der Schweiz, wo man den Gottesdienst und den Schmuck der Kirchen mit so unerbittlicher Härte von allem dem entblöfste, was die Phantasie des Volkes ansprechen konnte, hat man doch zunächst das religiöse Drama in seiner früheren Buntheit, Mannigfaltigkeit und Anschaulichkeit bestehen lassen, was wohl mit dadurch zu erklären ist, dafs schon in den ersten Jahren der Reformationsbewegung die dramatischen Spiele der Fastnachtszeit sich als eine wirksame Waffe im Kampf der Geister bewährt hatten. Ein Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus, das 1529 am Sonntag Judica in Zürich aufgeführt wurde[1], ist wohl nach dem verlorenen Sohn des Burkhard Waldis das erste von einem Protestanten verfafste geistliche Drama in deutscher Sprache, jedoch ohne Hervorkehrung des protestantischen Standpunktes und auch hinsichtlich der dramatischen Technik und des Schauplatzes, der Himmel, Erde und Hölle umfafst, durchaus an die mittelalterliche Manier erinnernd. Die Neigung des protestantischen Dramas zur Annäherung an den Stil des klassischen Altertums zeigt sich hier eigentlich nur in einer Figur, in dem geschwätzigen Koch des reichen Mannes, der offenbar auf Plautinischen Reminiscenzen beruht.

1) Neudruck in den Schweizerischen Schauspielen 1, 15ff.

In einigen Dramen, die in den nächsten Jahren in Basel entstanden, tritt weit entschiedener die Tendenz hervor, die überlieferte mittelalterliche Form zu einem neuen, protestantisch-humanistischen Stil umzubilden. Der früheste und einflufsreichste Vertreter dieser Richtung ist hier der Augsburger Sixt Birck (1501—54) mit seinem lateinischen Namen Xystus Betulius oder Betuleius, der seit 1523 in Basel studierte und zugleich als humanistisch geschulter Korrektor an diesem Hauptsitz des philologischen Buchhandels thätig war. Von 1530—36 wirkte er dort auch als Schulmeister und liefs während dieser Zeit sechs selbstverfafste deutsche geistliche Dramen aufführen. Nach Nysaeus verfafste er zuerst den Ezechias und den Zorobabel (gedr. 1538 u. 39); beides kurze Stücke in drei Akten, die jedoch nicht als solche bezeichnet, sondern nur durch die eingeschobenen Chorgesänge erkennbar sind. Aber trotzdem dafs der Inhalt auf einen so kleinen Raum zusammengedrängt ist, sind doch beide Stücke sehr handlungsarm und langweilig. Vom Ezechias sagt Birck selber in der Widmung, er sei eine blofse Umrifszeichnung. Es soll uns hier die Errettung des Königs Ezechias (Hiskia) von der assyrischen Kriegsgefahr dargestellt werden, doch erscheinen die Assyrier überhaupt nicht auf der Bühne. Der erste Akt besteht im wesentlichen aus einer Beratung des Ezechias mit den Grofsen seines Reichs, im zweiten wird der Abzug der Assyrier gemeldet, der dritte wird vollständig dadurch ausgefüllt, dafs ein Herold eine Botschaft des Königs an sein Volk verliest. Der Zorobabel beruht auf dem apokryphen dritten Buch Edrä, wo erzählt wird, wie drei Männer vor dem Throne des Darius ein Streitgespräch halten über die Frage, was das Stärkste sei, der Wein, der König oder die Weiber. Der Jude Zorobabel, der die Sache der Weiber vertritt, bleibt Sieger; der König gewährt ihm seine höchste Gnade und gestattet auf seine Bitte, dafs die Juden ins heilige Land zurückkehren und dort den Tempel wieder aufbauen. Birck hat das alles in sehr summarischer Weise

---

1) Hauptquelle für sein Leben und die Reihenfolge seiner Schriften ist die von Bolte wieder ans Licht gezogene Vita Xysti Betulei des Nysaeus in Bircks Ausgabe des Lactantius 1563.

dramatisiert; die ganze Begebenheit ist eigentlich schon im ersten Akt erledigt. Der zweite Akt besteht aus einer kurzen Unterredung der Hofleute; einige beneiden zwar den Zorobabel, doch wird auch hervorgehoben, dafs er, obwohl von bäuerlichem Stand, doch sein Glück verdiene, denn der wahre Adel beruhe nicht auf der Herkunft. Die Hauptperson im dritten und letzten Akt ist der Herold Talthybius, der das für Zorobabel ausgestellte königliche Mandat verliest; zum Schlufs empfiehlt der Darsteller sich und seine Mitschüler den Stadtvätern, die dem Schauspiel beigewohnt haben:

> Ir fürend yetz das regiment
> wyfst, das wir eure kinder send!
> Wir tretten all an ewer statt
> wie yeden Gott geordnet hat.
> Denckend, das wir seind ewre kind,
> wir seind nit schwein, wir seind nit hünd,
> wir seind die saat des gmainen stands,
> die Hofnung auch des gantzen lands u. s. w.

Diese eindringlichen Mahnworte sind das beste an dem ungeschickten Werk. Birck hatte offenbar in seinen Erstlingsstücken die Absicht, humanistische Dramen biblischen Inhalts in deutscher Sprache darzubieten, doch war der Stil für solche Dramen auch in lateinischer Sprache noch nicht eingebürgert. Es ist kaum anzunehmen, dafs Birck damals bereits den vor einem Jahr erschienenen Acolastus kannte; seine handlungsarmen Stücke erinnern eher an die comoediae vel potius dialogi in der Manier Lochers. So hat er denn auch in seinen folgender Basler Dramen die eingeschlagene Bahn verlassen. Er dichtete nun nicht mehr für seine Schüler, sondern für die jungen Baseler Bürger. Die Reformation, zu deren eifrigen Anhängern er zählte, hatte 1529 in Basel endgültig gesiegt und die von Birck gedichteten Bürgerspiele sollten offenbar einen Ersatz für die geistlichen Dramen nach mittelalterlicher Art gewähren. Auch wählte er jetzt Stoffe, die ihm die Entfaltung einer reicheren und mannigfaltigeren Handlung ermöglichten. Er entnahm sie, wie er das schon in seinen Erstlingswerken gethan hatte, dem alten Testament, das ja den biblischen Dramatikern im Zeitalter der Renaissance und Reformation eine so unerschöpfliche Fundgrube darbot, und es ist zu bemerken,

dafs Birck der erste Humanist war, der diesen Reichtum erkannte und ausbeutete. So verfafste er von 1532—35 die vier Dramen: Susanna, Joseph, Judith und die Abgötterei oder Beel. Auch die starke Hervorhebung des sittlich belehrenden Elements, die dem biblischen Drama dieses Zeitalters eigen ist, erscheint bereits bei Birck vollständig ausgebildet; wir finden bei ihm schon eine Manier, die später vor allem Hans Sachs sich aneignete, dafs nämlich in der Schlufsrede bis ins einzelste spezifiziert wird, was man für moralische Lehren aus dem Stück ziehen könne.[1] Für das republikanische Gemeinwesen, in dem diese Stücke entstanden, ist es charakteristisch, dafs den moralischen Lehren so viel wie möglich ein Bezug auf die Verwaltung des Staats gegeben wird. So wird im Prolog zur Susanna bemerkt, man könne hier lernen, wie „eine Oberkeit in Rath und Recht“ sich halten müsse, die Judith soll nach Angabe des Titels zeigen, „wie man in Kriegsläufen, besonders so man von der Ehr Gots wegen angefochten wirt, vmb hilft zu Gott dem Herrn flehend ruffen soll“, im Joseph erscheint der Titelheld vor allen Dingen als umsichtiger Leiter des ägyptischen Staatswesens. Deshalb hat auch Birck, so oft sich die Gelegenheit darbot, Ratsversammlungen mit Debatten und Stimmenabgabe vorgeführt, denn die mittelalterliche Auffassung, dafs bei einem Drama die handgreifliche Anschaulichkeit das wichtigste sei, wurde von Birck, wie überhaupt von den Schweizer Dramatikern beibehalten. So herrscht auch noch das mittelalterliche Inscenierungssystem, durch welches die anschauliche Vorführung so sehr erleichtert wird. Felix Platter[2] berichtet über eine Aufführung der Susanna auf dem Basler Fischmarkt, wobei der Brunnen als Bad der Susanna verwendet wurde. Und bei Bircks Judith erkennen wir deutlich, dafs der Schauplatz auf der einen Seite das Innere der Stadt Bethulien, auf der andern das Lager des Holofernes vorstellen sollte. Aber

1) So lauten die ersten Zeilen der „Beschlufsrede“ in der Susanna:
Diewyl wir nun hand alle sand
Susannam yetzund hie erkant
so land uns bsehen, wafs ouch meer
darinnen steck für nutzbar leer u. s. w.

2) Ed. Boos S. 144.

der Dichter hat als Anhänger der neuen Lehre doch nicht mehr ganz die frühere naive Freude an diesen lebendigen Bilderbüchern; in der Vorrede zur „Abgötterei“ macht er den Zuschauern Vorwürfe darüber, dafs sie neben der Predigt auch noch dieser anschaulichen Belehrung bedürften: „So man des Bertschis hochzeyt spilt[1] Der kosten dich gantz nit befült Man sicht dich in der Kirchen nitt, Verachten das ist nur dein sitt. Der Pfarrer schreit sich haiser gar, Der leer nimbstu gar wenig war; Du sprichst: ich kan es nit verston, Was soll ich in der Kirchen thon? Dieweil du dann bist also toll, Das du den handel nit fast wol Verfassen kanst, was doch difs sey, Das man nennet Abgötterey, So wend wir dir das zaigen an, das dufs must freylich wol verstan, Mit deinen augen mustus sehen, Ja greyffen, mercken, gantz erspehen.“ Seine humanistische Bildung zeigt Birck darin, dafs er diese Bürgerspiele nicht zu der unförmlichen Länge der mittelalterlichen geistlichen Spiele anschwellen läfst. Auch hat er hier die Akteinteilung und die Chorgesänge beibehalten; während in den zwei ersten Stücken die Gesänge gereimt sind, wagte Birck in der Susanna einen Versuch mit deutschen reimlosen sapphischen Strophen.[2]

Das früheste dieser Dramen, die Susanna[3], wurde 1532 aufgeführt; Birck hat dies Stück, wie er in der Vorrede zur lateinischen Bearbeitung sagt, für die Bürger von Klein-Basel in deutschen Reimen rasch hingeworfen (1350 Verse). Er ist auch hier noch recht hölzern und ungeschickt. Aus den ersten Scenen, wo die Alten sich gegenseitig ihr Geheimnis verraten und dann Susanna überfallen, wufsten andere gleichzeitige Dichter weit mehr zu machen. Birck selber legte offenbar den Hauptwert auf die Gerichtsscenen, langatmige Verhandlungen, in denen der Richter und seine acht Beisitzer das Wort ergreifen. Im ersten Akt beraten sie über die Einleitung des Verfahrens; im zweiten Akt vor der Hauptverhandlung findet noch ein langes Hin- und Hergerede statt über die Frage, ob die zwei Alten vereidigt werden sollen. Nachdem die beiden

1) S. o. S. 236.

2) Über sonstige frühere und gleichzeitige Versuche mit diesem Versmafs vgl. Koberstein I[5], 304.

3) Neudruck in den Schweizerischen Schauspielen 2, 9ff.

Alten entlarvt sind, werden sie auf der Bühne gesteinigt; vorher hält jeder noch eine Rede, in der er seine Reue kundgiebt und Ermahnungen an die Zuschauer richtet, doch meint der Scharfrichter mit Recht, das alles hätten sie sich lieber vorher überlegen sollen. Der Dichter, der, wie es scheint, ein zärtlicher Familienvater war, läſst auch mehrere kleine Kinder auftreten, im ersten Akt ein Brüderlein und ein Schwesterlein der Susanna, dann ihr Töchterlein und ihr Knäblein; Susanna, da sie zum Gericht geführt wird, nimmt von ihnen einen zärtlichen Abschied und die Groſsmutter spricht ihnen Trost zu und fordert sie auf, für die Mutter zu beten. Nach dem weisen Urteilsspruch des Daniel sagt das Knäblein zu ihm: „Du bist ein gutes Gsellelin Du hast erlöst min Mütterlin“ und schenkt ihm zum Dank sein Spielzeug, ein Steckenpferd und eine Windmühle. Diese Art, die tragische Wirkung durch naives Kindergeplauder zu erhöhen, findet sich, soviel mir bekannt, bei keinem früheren Dramatiker, bei Birck kommt das alles noch frisch und unmittelbar heraus, später wurde der dankbare Effekt zur Manier und fand sehr oft Verwendung.[1]

Auf die Susanna folgte nach dem Bericht des Nysaeus die „lustige Comedy“ Joseph. Sie erschien erst 1539, wurde aber jedenfalls schon vor 1535 gedichtet und ist daher älter als das älteste lateinische Josephsdrama des Cornelius Crocus (aufgeführt 1535), und vielleicht auch älter als die älteste deutsche Dramatisierung dieses Stoffs, nämlich Greffs Spiel vom Patriarchen Jakob (1534). Birck hat die überlieferte Begebenheit abgekürzt, er führt bloſs die Ereignisse vor, die sich auf ägyptischem Boden abspielen, doch hat auch hier der Schauplatz ohne Zweifel mehrere getrennte Standorte umfaſst. Zu Anfang sehen wir, wie Joseph von den Kaufleuten an Potiphar verhandelt wird. Dieser ist sogleich sehr freundlich zu dem neuen Sklaven, er soll zunächst nichts arbeiten, sondern nur die freien Künste erlernen. Nach einem Chorgesang, während dessen wir uns einen längeren Zeitraum als verstrichen denken müssen, kommt Potiphar wieder, ernennt Joseph zu seinem Verwalter und

1) Z. B. in Rebhuns Susanna, in Ackermanns Samariter, in Wickrams Tobias, in Reinhards Francesco Spiera, in Hebels Betulia, wo ein hungriges Kind in der belagerten Stadt um Brot bittet u. s. w.; s. u. S. 325.

schenkt ihm die Freiheit, indem er ihm vor Zeugen einen Hut aufsetzt. Der neidische und doppelzüngige Hausknecht Gnatho mifsgönnt dem Fremdling sein Glück, obwohl er ihm ins Gesicht freundlich thut. Darauf folgt die Liebesgeschichte der Frau Potiphar, die sehr rasch in einer einzigen Scene abgewickelt wird; die Frau tritt ein, begrüfst Joseph und gesteht ihm dann sogleich ihre Liebe, Joseph weist sie derb zurück[1] und flieht. Um so ausführlicher ist sodann die staatsmännische Wirksamkeit Josephs dargestellt; auch die grofse Versammlung, in der sich Pharao mit den Hofherren und Traumdeutern über seinen Traum berät, wird nach Bircks Art in einer grofsen Staatsscene vorgeführt, wobei der Hofnarr mit gröfserer Schlagfertigkeit und Laune als gewöhnlich sich über die Ratlosigkeit der gelehrten Doktoren lustig macht. Das Gastmahl, das Joseph seinen Brüdern giebt, soll durch eine Tafelmusik (Hofrecht) in die Länge gezogen werden; aufser dieser Musik wird die Handlung sechsmal durch Chorgesänge unterbrochen, die aber nicht im Druck mitgeteilt sind. Natürlich fehlt auch nicht ein moralisierender Prolog und Epilog; Birck wendet sich hier gegen diejenigen, die „schreyen, das die Biblisch' leer Inn Kirchen auff die Cantzel gher" und hofft, sie durch sein Spiel eines Bessern zu belehren; im Epilog meint er, ein ganzer Tag würde nicht ausreichen, um alle moralischen Lehren aus dem Spiel zu ziehen. Auch hier wird Joseph besonders als Staatsmann gepriesen, mit deutlichen Seitenblicken auf die Schwarm- und Rottengeister, die keine Obrigkeit anerkennen wollen.[2]

Das nächste Drama Bircks, die Judith, ist offenbar zur Aufführung in der Fastnachtszeit bestimmt; in der Widmung „an ain junge Burgerschafft" empfiehlt Birck die Aufführung solcher Spiele im Gegensatz zu den üblichen Banketten und Mummereien. Diesmal hat er sich auch in der Akteinteilung an

1) Ich volg euch nit, lond mich nur gan Ich will nit sein ein sollich man, Das ich wöll meinen keuschen leib Bescheissen an meins Herren weib. Meins Herren bett soll allzeit rein Vor mir wol bleiben, wie ich main.

2) Ein Auszug aus Bircks Joseph bei Weilen S. 39; das Obige nach dem Expl. der Wiener Hofbibliothek. Der Epilog ist hier offenbar mit Rücksicht auf eine Augsburger Aufführung umgestaltet, wie schon daraus hervorgeht, dafs darin Bircks Daniel (Beel 1535) erwähnt wird.

die klassische Fünfzahl gehalten und am Schlufs tritt Calliopius hervor mit den Worten: „Wolan es ist das spyl yetz aufs.“ Auch hier ergeht sich der Dichter in langen Beratungsscenen, die sich teils im Lager des Holofernes, teils im belagerten Bethulien abspielen. Doch kommt neben den Heerführern und Ratsherren auch die Volksstimmung in einer merkwürdigen Scene zum Ausdruck. Nachdem die Bethulier beschlossen haben, Widerstand zu leisten und Holofernes die Belagerung damit eröffnet hat, dafs er der Stadt die Wasserzufuhr abschneidet, wird uns die Not der Stadt in einem Gespräch zweier Frauen vorgeführt, die mit leeren Krügen auftreten. Die eine, Hydrophila, schilt auf die Behörden, die keinen Frieden machen wollen; der Dichter steht jedoch offenbar auf Seiten der andern Frau, Anydria, die eine solche Kritik der Ratsherren zurückweist. Judith erscheint erst im vierten Akt, wir sehen, wie sie am Fenster ihres Hauses steht und ihr Gebet verrichtet, ehe sie sich ins Lager des Holofernes begiebt. Dort entwickelt sich nach ihrer Ankunft ein grofses Zechgelage, während dessen sich auch der Sänger Phemius vernehmen läfst; die Ermordung wird hinter die Scene verlegt, dann kehrt Judith wieder mit dem Haupt des Holofernes nach Bethulien zurück.

Das merkwürdigste unter den Dramen Bircks ist aber seine „herrliche Tragedy wider die Abgötterey“, die 1535 — wie sich aus der Schlufsrede ergiebt, gleichfalls zur Fastnacht — in Basel aufgeführt und ohne den Namen des Verfassers gedruckt wurde; 1539 veranstaltete Birck in Augsburg eine zweite Ausgabe, die er mit einer Widmung an den dortigen Rat versah. Hier macht er zum erstenmal für seinen konfessionellen Parteistandpunkt dramatische Propaganda; der beliebte Kunstgriff der protestantischen Polemik, von dem Götzendienst, wie er im alten Testament geschildert wird, in der Art zu reden, dafs der Hörer dabei an die katholische Kirche denken soll[1], dieser Kunstgriff wird hier zum erstenmal auf der Bühne verwertet. Freilich erfahren wir aus dem Vorwort zur ersten Auflage, dafs schon ein früherer katholischer Dramatiker die zeitgenössische Polemik auf einen alttestamentlichen Stoff übertragen

1) Vgl. z. B. oben 2, 117.

hatte; Birck eifert dort gegen ein Stück, dessen Verfasser bei Darstellung der Beraubung des Tempels durch Nebukadnezar auf die Bilderstürme der Reformation angespielt hatte. Dafs dies Stück verloren ist, müssen wir um so mehr bedauern, da wir auf katholischer Seite nur so spärliche Denkmäler der dramatischen Polemik besitzen; jedenfalls hatte der Dichter seinen Angriffspunkt geschickt gewählt und konnte wohl auch auf die Zustimmung gar mancher Bewohner von Basel rechnen, wo der Vandalismus der Bilderstürmer im Jahre 1529 noch in frischer Erinnerung war. Auf solche Anhänger des Alten zielt auch Birck, wenn er in der Widmung zur zweiten Auflage meint, dafs „auch vnsere zeit vnd gemainer policeystand diser handlung nit gar vnänlich, dieweyl der hauff, so aufs vnuerstendigem eyfer von wegen jrs verlorenen Beels (das ist Abgötterey) vnd abgang der verwenten gaistligkeit sich für vnd für setzt, nit aufhört geschwinde vnd arglistige Practick wider die Daniel vnd Gottes leerer anzurichten u. s. w.“ Und in der Schlufsrede werden die Zuschauer ermahnt, den alten Baalsdienst fahren zu lassen, dagegen die Obrigkeit hochzuhalten; also ähnlich wie um dieselbe Zeit Naogeorgus[1] will auch dieser Bekämpfer des Papsttums sich den weltlichen Behörden durch seine Loyalität empfehlen.

Immerhin kommt durch den polemischen Eifer in dies Drama ein belebterer Ton. Der Stoff teilt sich im Anschlufs an die Erzählung der Apokryphen naturgemäfs in drei Teile: die Entlarvung der Baalspriester, die Anbetung und der Tod des Drachen, Daniel in der Löwengrube. Auch hier fehlen nicht die unvermeidlichen Ratsversammlungen. Gleich im ersten Akt findet sich eine solche; in Gegenwart des Königs Cyrus trägt der Kanzler die Meinung Daniels vor, dafs die Speiseopfer für den Gott Beel von den Priestern heimlich beiseite geschafft würden; der Oberpriester weist den Verdacht zurück, Daniel hält ihn aufrecht. Dann sehen wir, wie Daniel im Tempel Asche streut, worauf der Tempel verschlossen wird und die Baalspriester mit ihren Weibern und Kindern zur Nachtzeit mit Laternen durch einen geheimen Eingang hereinschleichen,

1) S. o. 2, 145.

um die Speisen zu holen. Bei der Schilderung dieser Priester tritt natürlich die Tendenz besonders deutlich hervor; sie singen ein Lied nach der Melodie Pange lingua, der Oberpriester betet zu dem Götzen: „Bdenck auchs gmein volck im gantzen land Vnd sonders vnsern Priesterstand. Bald dpriesterschafft nichts giltet mehr So gat auch zgrund dein Göttlich Ehr." Die Vorführung der kleinen Kinder in der Susanna hatte offenbar Beifall gefunden und so verwendet Birck diesen Effekt hier noch einmal; eines von den Kindern sagt zu dem Priester, der Opferspeisen austeilt: „Du gibst mir zviel, liebs herrlin mein Ich wils halbs gen (geben) mein brüderlein." Nachdem der Betrug entdeckt ist, werden die Priester in die Löwengrube gestofsen; der Werkmeister Archimedes und seine Gesellen werden beauftragt, das Götzenbild und den Tempel zu zerstören. Ihre Bedenken wegen dieses Befehls werden von Daniel widerlegt, offenbar ist diese Scene als Rechtfertigung der Bilderstürmerei gedacht. Im zweiten Akt erscheint der heilige Drache auf der Bühne, der Vorredner dieses Akts schliefst mit den Worten: „Secht zu, der Track kreucht schon dahar." Nachdem Daniel den Drachen getötet hat, entsteht ein Volksauflauf gegen ihn; die Empörer, charakterisiert durch Namen wie Stasiotes, Thorybodes u. a. ziehen bewaffnet vor den Palast und erlangen vom König die Auslieferung Daniels, den sie in die Löwengrube werfen. Natürlich ist das wieder eine Satire auf die Anhänger des Alten; die Empörer sagen: „Dreligion schier gar zergat, Kain Ceremony hond wir mehr, Das land ist aller Gottheit lehr, Nemend die gweer in ewer hand Vnd rettend ewer Vaterland." Weniger Interesse hat der dritte Akt, der Daniels wunderbare Rettung in der Löwengrube vorführt.

Mit diesem Werke schliefst zunächst Bircks Thätigkeit als deutscher Dramatiker, noch in Basel 1536 bearbeitete er die Judith in lateinischer Sprache[1], 1537 erschien seine lateinische Susanna und dann noch zwei weitere lateinische Dramen, Eva und Sapientia Salomonis. Die lateinische Susanna zeigt manche Veränderungen und Zuthaten; das Merkwürdigste ist aber, wenn

1) Ein Exemplar dieses verschollenen Drucks fand Bolte in der Schottenbibliothek in Wien; über die späteren lateinischen Dramen vgl. Bd. II.

man die lateinischen und deutschen Fassungen vergleicht, wie der Humanist in der fremden, toten Sprache an Leichtigkeit und Beweglichkeit des Ausdrucks gewinnt.[1]

Um dieselbe Zeit wie Birck und vermutlich von ihm beeinflufst hat noch ein anderer Basler Schulmeister, Johann Kolrofs, sich als Dramatiker versucht.[2] Sein Spiel „von fünferlei Betrachtnussen“, das er 1532 am Sonntag nach Ostern aufführen liefs, ist ein buntscheckiges, volkstümliches Machwerk im Moralitätenstil, in welchem jedoch ähnlich, wenn auch nicht in dem Grade wie bei Birck manche charakteristische Züge des protestantischen Schulmeisterdramas deutlich hervortreten. Der Dichter erwähnt im Vorwort blofs die Verfasser der alten Komödien und Tragödien als seine Vorgänger, die zwar mit guter Absicht geschrieben hätten, aber doch, um die Zuhörer „mit Lust zu erhalten“ manchmal schändliche Späfse mit unterlaufen liefsen, die ein Knabe zum Bösen auslegen könne, weil er „nit erkhennen kan oder mag, warumb sollichs gesagt sey“, mit andern Worten, weil die Dichter manches, was nicht ihrer persönlichen Meinung entspreche, aus dem Charakter der auftretenden Personen heraus vorbrächten. Deshalb wolle er nicht die Dichtung eines weltlichen oder heidnischen Poeten in deutscher Sprache vorführen, sondern „eine solche Kurzweil, die aus der heiligen Schrift gegründet“. In Wirklichkeit handelt es sich um eine jener Moralitäten spätmittelalterlichen Stils, wo der Gegensatz zwischen Gut und Böse mit besonderer Betonung des pädagogischen Elements vorgeführt ist; humanistischer Einflufs verrät sich eigentlich nur in den Chorgesängen, die wie in der gleichzeitigen Susanna Bircks in gereimten Sapphischen

1) Bereits mit Recht bemerkt von Pilger, Die Dramatisierungen der Susanna (Zeitschr. f. deutsche Philol. 11, 169 ff.). Über die inhaltlichen Abweichungen der lateinischen Susanna vgl. Boltes Neudruck S. VII; über Entlehnungen aus alten Autoren Bolte S. XII ff. und oben 2, 99. Nach der Hinrichtung der beiden Alten ruft der Herold „Vixere!“, ebenso wie Cicero nach der Hinrichtung der Katilinarier.

2) Er ist offenbar der Anthracippus, an welchen Birck am Schlufs seines Beel ein paar lateinische Verse richtet. Gesner in der Epitome Bibliothecae nennt ihn Carbonirosa und bezeichnet ihn irrtümlich als Verfasser der anonymen Ausgabe des Beel von 1535. Ein Neudruck der Betrachtnisse in den Schweizerischen Schauspielen 1, 57 ff.

Strophen gedichtet sind.[1] Im Anfang verwendet Kolrofs Motive aus dem Gedankenkreis der Ars moriendi und der verwandten Litteratur. Es erscheint ein Jüngling, der da meint, wir könnten uns gute Tage machen, Christus sei ja für uns in den Tod gegangen; doch wird er von einem Pfarrer bekehrt und widersteht alsdann den Lockungen der „Weltgesellen", die ihm zureden, er solle doch kein Pollifemer (abgesondert lebender Cyklop) sein; auch der Teufel, mit Gänsefüfsen und Gemshörnern auf dem Kopf, redet ihm vergebens zu, er habe ja im Alter noch Zeit zur Bufse: „Eim jungen es gar wol anstodt, So er zum wyn vnd gsellen godt". Und als das alles nicht verfängt, nimmt der Teufel seine Zuflucht zu seinem Lieblingsargument aus der Ars moriendi: „Deine Sünden sind so grofs, dafs dir doch nicht verziehen wird." Von den übrigen Scenen des lose gebauten Stücks sei nur eine hervorgehoben, wo der Teufel den Tod auffordert, einen Knaben zu erschiefsen, der lieber mit Klickern spielt als in die Kirche geht; der Knabe wird vom Teufel abgeführt und klagt, seine Eltern seien nicht streng genug gewesen.

Noch geringfügiger sind die Spuren des Humanismus in Bern und Zürich, wo man im geistlichen Drama die unförmliche Ausdehnung und die massenhafte Personenzahl der früheren Zeit beibehielt. Es sind meist Stücke von etwa 5000 Versen, deren Aufführung auf zwei Tage verteilt ward, wie der Herold einmal sagt: „Damit vfs disem lust nit würde Ein verdrufs vnd ein überbürde."[2] In Bern hat Hans von Rüte, der Dichter des Fastnachtsspiels von der Päpstlichen Abgötterei, auch weiterhin den Schauplatz beherrscht und von 1538—55 fünf grofse und vier kleine geistliche Spiele aufführen lassen. Während Birck in seinem Joseph die Handlung wenigstens insoweit konzentriert, dafs er mit der Ankunft Josephs in Ägypten beginnt und sodann den Schauplatz auf dieses Land beschränkt, hat Rüte denselben Stoff 1538 in seiner ganzen Breite vor-

1) Und zwar hat er hier den Reim konsequenter durchgeführt als Birck, der gewöhnlich nur die erste und zweite Zeile, nicht aber die dritte und vierte miteinander reimen läfst.

2) Vgl. Rufs Joseph. In Rütes Joseph macht der Herold darauf aufmerksam, dafs am nächsten Tag der „hüpschre Theil" komme, ohne den das Spiel „weder Füfs noch Hend" habe.

geführt und aufserdem noch mit reichlichen Zuthaten erweitert, so z. B. eine grofse Gerichtsscene, in der Frau Potiphar durch die Aussagen eines Knechts, einer Kupplerin und einer Gespielin des Verbrechens überführt und zum Gefängnis verurteilt wird, ein neuer Beweis, wie sehr diese Gerichtsscenen dem Geschmack der Schweizer entsprachen. In seinem zweiten Massendrama, dem Gideon (1540), sind besonders charakteristisch die Scenen am Ende des ersten Tags, wo die Baalspfaffen mit dem Volk sich rüsten, an die Opferstätte zu ziehen, dann den heiligen Hain umgehauen finden und von Gideons Vater die Auslieferung des Sohnes verlangen. Natürlich konnte ein so streitbarer Dichter bei Schilderung der Baalspfaffen sich die Gelegenheit zu konfessioneller Polemik nicht entgehen lassen. Im Noah (1546) ist die Scene mit den Kindern und Kindeskindern des Patriarchen erfüllt; Arphaxat, der Sohn Sems, eröffnet das Spiel mit den Worten: „Wie ich von minn vatter vernon So bin ich glych vff erdtrich kon Nach dem grofsen Sündflufs zwey jar Ich gloubs, denn was Sem redt ist war.“ Unter den Japhetiten erscheint bei Rüte auch Tuitsch (Thuisco), der Stammvater der Deutschen, mit seinem Sohne Mannus, der uns erzählt, wie er mit seinem Vater auf hohen Alpen war und die Arche betrachtete, ferner wird ausführlich dargestellt, wie Ham, von Irrgeistern verführt, den Götzendienst begründet. Die Geschichte der Menschheit vor der Sündflut wird in einem Schauspiel vorgeführt, das der alte Noah „über tisch hofierungsweise“ vorführen läfst. In diesem Zwischenspiel erscheint der alte Noah als ein junger Mann von achtzig Jahren. Auch hier kann Rüte das Parteigezänk nicht lassen; Lamech wird vorgeführt als ein Mann, der grofsen Wert auf die Opfer legt, der Pfaffe rühmt ihn dafür und tadelt die Nachkommen Seths, die da meinen, man müsse durch den Glauben selig werden. Noch mehr Mannigfaltigkeit kommt in die Handlung durch musikalische Einlagen, wie z. B. Flötenspiel mit Tanz bei einem Festmahl der Hamiten oder Produktionen auf den von Tubalkain erfundenen Instrumenten oder ein Spottlied Hams auf seinen trunkenen Vater.

Eine ähnliche Stellung wie der Schreiber Rüte in Bern nimmt der Stadtwundarzt Ruf in Zürich ein; von ihm sind

gleichfalls fünf grofse geistliche Spiele erhalten: das erste (1535) behandelt die Geschichte des Hiob, das zweite (1539) die Parabel von den Weingärtnern (Matth. 21), die durch allerlei nicht besonders glückliche Zuthaten des Dichters zu einer weltgeschichtlichen Allegorie mit antikatholischer Tendenz angeschwollen ist[1]; 1540 hat Ruf, ebenso wie zwei Jahre vorher Hans von Rüte die Geschichte Josephs mit breiter Vorführung der ganzen Handlung dramatisiert. Und auch in seinen späteren geistlichen Dramen ist nichts davon zu bemerken, dafs er sich etwa in der Richtung weiter entwickelt hätte, die von den protestantischen Dramatikern anderwärts eingeschlagen wurde. In seinem Spiel vom „Leiden unseres Herrn Jesu Christi“[2] behandelt er das Hauptthema der mittelalterlichen Mysterienlitteratur, gegen das die protestantischen Dramatiker sich im allgemeinen ablehnend verhielten, Ruf hat dabei zwar seinem protestantischen Standpunkt nichts vergeben, aber er hat ihn auch nicht geflissentlich hervorgekehrt und hat einzelne Stellen aus mittelalterlichen Dramen, wie Gundelfingers Grablegung übernommen und auch Zusätze der mittelalterlichen Bühnentradition, wie z. B. die Beobachtung der Sonnenfinsternis durch Dionysius Areopagita nicht verschmäht. In derselben Weise behandelte er in seinem Adam 1550 die Menschheitsgeschichte von Lucifers Fall bis zur Sündflut, deren Ausbruch in einer grofsen Spektakelscene vorgeführt wird. Hier heifst es ausdrücklich in einer gereimten Ansprache von dem zweiten Tag, es solle nichts vorkommen, was den anwesenden Fremden Ärgernis bereiten könnte[3], also offenbar auch nichts Verletzendes

---

1) In ähnlicher tendenziöser Weise wurde die Parabel auch auf einem Bild in der Wittenberger Pfarrkirche verwertet: vgl. Pressel, Paul Eber S. 3. — Ruf verwertet hier auch den Effekt der mittelalterlichen Mysterien, dafs die Teufel ihre Opfer auf Schubkarren in die Hölle befördern. Ein Neudruck in den Schweizerischen Schauspielen 3, 141 ff.

2) Ausführlich besprochen von Bächtold S. 324 ff., woselbst auch der Hinweis auf die Entlehnungen aus Gundelfinger.

3) Das man kei'm volck noch nation
frömbd heimisch, was uffs spil har ist kon
gar nienen well kein unzucht hüt
mit worten im spil erzeigen nüt.

für die Katholiken, so dafs diese sich ebenso an den Züricher Spielen erfreuen konnten, wie die Protestanten an den Luzerner Spielen. Ein schöner Beweis, dafs das Gefühl der eidgenössischen Eintracht doch auch im konfessionellen Hader nicht verstummte; im Weltspiegel des Valentin Boltz wird uns dieser Sachverhalt noch deutlicher entgegentreten. Ruf gestattet sich übrigens auch hier verschiedene apokryphe Zuthaten, die uns schon aus dem mittelalterlichen Drama bekannt sind, z. B. wie der blinde Lamech seinen Vater erschiefst (s. o. 1, 263); dabei erscheint der naiv volkstümliche Stil auf die Spitze getrieben, wenn z. B. Adam die Tiere benennt: „Du solt ein ochs syn all din tag, Din art d'arbeyt erlyden mag" — oder: „Eim büffel siehstu warlich glych, ouch bist ein zornig üppig vych u. s. w." oder wenn Gott seine Rolle mit den Worten beginnt: „Ich vatter, sun und heilger geist" oder im letzten Teil des Spiels unmutig ausruft (4857 f.): „Gott gäb, wie ich d'wält tracht und bschow So ist's schandtlich, verruocht und row." Auch die Verbindung der Kinder Gottes mit den Töchtern Kains wird vorgeführt; ein liebebedürftiges Mädchen von Kains Geschlecht achtet nicht auf die Warnungen ihrer Base und äufsert unverblümt ihre Gedanken: „Darzuo mich reitzt mein eigen fleisch Das dann ist schwecher, dann der geist."

Neben Ruf versah sein jüngerer Zeitgenosse, der Glasmaler Jos Murer (1530—80) die Züricher mit bibilischen Schauspieltexten, von denen sechs im Druck erschienen sind. Das ältese darunter, der Naboth, wurde 1556 in Winterthur aufgeführt, auch hier wurde die Gelegenheit zu einer weitläufigen Gerichtsscene nicht unbenutzt gelassen. Im Spiel von der Belagerung der Stadt Babylon (1559) liefs sich bequem eine grofse Gastmahlsscene nebst Gesprächen des Küchenpersonals, sowie satirisch geschilderte Baalspfaffen anbringen. Ebenso hat Murer in seinen anderen Bibeldramen (Absalon, Esther, Auferstehung, Zorobabel) die herkömmlichen Effekte verwertet, doch läfst er wenigstens seiner Redseligkeit gewisse Schranken auferlegt, nur in der Belagerung Babylons ist die Handlung auf zwei Tage ausgedehnt.

Auch Jakob Funkelin aus Konstanz, seit 1550 reformierter Prädikant in Biel, hat dort eine eifrige Thätigkeit für das volks-

tümliche Schauspiel entwickelt.[1] Charakteristisch ist es, dafs er sogleich in der Vorrede zu seinem frühesten Spiel, vom reichen Mann und armen Lazarus (1550) selber eingesteht, er gebe hier eine Neubearbeitung des alten Züricher Spiels, welches nur den Mangel habe, dafs es zu kurz sei; die hauptsächlichste Erweiterung ist ein eingelegtes Schauspiel, das während des Gastmahls aufgeführt wird und im wesentlichen auf der Komödie des Chelidonius von Pallas und Venus beruht. Ebenso hat er in seinem Spiel von der Auferweckung des Lazarus den Anabion des Sapidus benützt und durch einen Anhang vergröfsert. Während aber sonst die Schweizer Volksschauspiele von Bürgern und jungen Gesellen dargestellt wurden, hat Funkelin — wie es scheint, zum erstenmal im Lazarus — die Schüler als Darsteller verwendet.[2]

In Basel finden wir Schauspiele in der nämlichen volkstümlichen Manier, die nun hauptsächlich durch den Spitalpfarrer Valentin Boltz aus Ruffach, also einen geborenen Elsässer vertreten ist. Er, der früher als Diakonus in Tübingen (1540) eine wortgetreue Übersetzung des Terenz zu Unterrichtszwecken veröffentlicht hatte, liefs jetzt (1546) von Basler Bürgern ein Spiel von Pauli Bekehrung aufführen, zwar verhältnismäfsig klein von Umfang (ca. 1800 Verse), aber auf 78 Darsteller und auf einen weiten Bühnenraum berechnet, der Jerusalem und Damaskus zu gleicher Zeit umfafst. Getreu der Tradition begiebt sich Paulus zu Pferd von einem Ort zum andern[3] und sinkt im Augenblick der Erleuchtung zu Boden, später sitzt er mit den Gläubigen zusammen im Haus des Juda und liest im neuen Testament, während der Ohrenbläser Malchus und der Narr Nabal vor dem Haus horchen; sie laufen dann beide zu dem

1) Vgl. die Auszüge aus der Chronik Rechbergers bei Bächtold S. 91 ff.

2) In den Schlufsworten des Herolds heifst es:

> Es hand bisher hie Spiel gehalten
> Junggesellen und auch viel der alten
> dafs aber d'Schüler solch's gethon
> das ist noch hie nie g'sin gewon
> drumb sollt ihr was gfält [verfehlt] ist nit achten
> und viel mehr unser [unsrer] Jugend Trachten.

3) S. o. S. 28.

Standort der Juden in der Synagoge und denunzieren den Neubekehrten, worauf die Juden beraten, was mit ihm geschehen solle. In dieser äufserst charakteristischen Scene verspottet Boltz die Priester, die im Vertrauen auf ihre scholastische Gelehrsamkeit auf die Anhänger der Reformation herabsahen, „Manasse, ein jüdischer Student“, getraut sich Paulus mit leichter Mühe zu überwinden:

> Was geht mich sin Messias an
> er wird mit ihm nit mögen b'stan
> min Loyca vermag noch vil
> die schiefst gar heftig zu dem Ziel.
> Ich halt ganz nit uf den Jesus
> er ist kein Dialecticus
> kein Gradum hat er nie gehan
> wir G'lerten sehen ihn nit an.

Am Schlufs wird die vergebliche Belagerung des Hauses vorgeführt, wobei es auch an Geschützfeuer nicht fehlt.

Ein andres biblisches Drama, von der Ölung Davids, schrieb Boltz, wie aus der Widmung hervorgeht, für seine elsässischen Landsleute in Mülhausen, doch war es dort zur Zeit der Veröffentlichung (1554) noch nicht aufgeführt worden, wie es scheint, wegen einer Feuersbrunst. Diesmal ist der Umfang beträchtlich gröfser, ca. 3400 Zeilen. Boltz hat hier die dramatisch so wirksamen und doch im mittelalterlichen Drama so wenig verwerteten Vorgänge der Regierung Sauls vorgeführt, allerdings ganz im naiv volkstümlichen Stil, ohne, wie die gleichzeitigen französisch-reformierten Dramatiker, etwas von dem psychologischen Interesse durchzufühlen, das später so oft die Dichter zu Sauls Gestalt hinzog. Auch giebt er aus den biblischen Begebenheiten einen willkürlichen Ausschnitt ohne Abrundung. Das Spiel beginnt, wie Samuel zu Isai nach Bethlehem zieht, und schliefst, wie David aus dem Krieg zurückkehrt und Saul die Vorhäute von zweihundert erschlagenen Philistern überreicht (I. Reg. 18, 27); aber der Dichter zeigt wenigstens insofern eine gewisse künstlerische Mäfsigung, als er vorschreibt, es sollten auf der Bühne blofs fünfzig Vorhäute abgezählt werden, worauf sich Saul befriedigt erklärt und dem Sieger seine Tochter Michal zum Weibe giebt. Doch spricht er zum Schlufs in einem Monolog die Absicht aus, ihm nach dem

Leben zu stellen. Sauls Wahnsinn wird dadurch veranschaulicht, dafs ein kleines Teufelchen ihm überall nachläuft und auch an ihm hinaufkriecht, worauf er zu zappeln und zu schäumen anfängt. Besser ist die Schilderung der Töchter Sauls gelungen, deren Liebesbedürftigkeit von ihrem Bruder Jonathan mit derben Worten gekennzeichnet wird. Andere Zuthaten zur biblischen Erzählung sind nicht Boltzens Eigentum, sondern aus Schöppers lateinischem Drama von David und Goliath entlehnt.[1]

Es ist uns früher schon wiederholt in der Schweiz eine eigentümliche Abart des Moralitätenspiels begegnet, wo gute und böse allegorische Gestalten sowie typische Vertreter der einzelnen Gesellschaftsklassen nacheinander auftreten, ihre Eigenschaften in Ansprachen an die Zuschauer darlegen und manchmal auch miteinander disputieren, wobei jedoch nur selten ein Übergang zu eigentlicher Handlung stattfindet. Boltz hat auf diese Form oder Unform in seinem zweitägigen Drama „Der Weltspiegel“ zurückgegriffen, das im Mai 1550 am Weihergraben in Basel aufgeführt wurde (5812 Verse und 158 Personen).[2] Da erscheint die Gesundheit, die sich ihrer Gesundheit rühmt, die Scharfsinnigkeit, die sich ihres Scharfsinnes rühmt, der Stammler, dem der Eloquens Weisungen giebt, wie er auch ohne zu reden Praktiken treiben könne, während Rhetorica meint, glattes Geschwätz sei oft vom Übel. Ferner erscheinen Vertreter verschiedener Klassen der Geistlichkeit; der Barfüfser klagt in der üblichen Weise, dafs man seinesgleichen nicht mehr achte und ihnen nichts mehr schenke, der Sittenprediger Elias mufs sich von dem Predigermönch als „Lutherischen Knaben“ schelten lassen, doch jagt er die ganze Sippschaft mit der Geifsel fort. Dann kommt ein längerer Abschnitt, wo, ähnlich wie im Etter Heini und anderen Schweizerspielen, die Verhältnisse der Eidgenossenschaft besprochen werden; im Gegensatz zur konfessionellen Polemik im früheren Teil des Stücks mahnt Zürich hier zur Eintracht: „Kein Glaub’ soll uns defs nit irren Dafs wir die Lieb sollten verwirren.“ Und hierauf

1) Vgl. Spengler in der Zeitschrift f. d. österr. Gymn. 41, 444 f.
2) Neu herausg. in den Schweizerischen Schauspielen 2, 113 ff.

lösen wieder bis zum Ende des Stücks die mannigfaltigsten Figuren einander ab; u. a. Trunkenbolde, die die Temperantia totschlagen, dann aber selber vom Tod auf der Bühne erschossen und von den Teufeln in die Hölle abgeführt werden, ein Landvogt und seine Diener, die die allegorische Gestalt der Gerechtigkeit mifshandeln, ein Spieler, eine Kupplerin, ein Jakobspilger mit seinem liederlichen Weib, eine Bettlerin, die sich für schwanger ausgiebt und sich mit einem künstlichen Bauch an die Kirchenthüre stellt; alle diese Figuren, zum Teil sehr gut nach dem Leben beobachtet, ziehen in der buntesten Unordnung an uns vorüber.

Als diese Schweizer Volksdramen erschienen, hatte Gnaphaeus schon längst in seinem Acolastus (1529) ein Musterbeispiel dafür gegeben, wie man biblische Stoffe mit freier Benutzung der klassischen dramatischen Technik behandeln könne. Aber sein Beispiel hatte zunächst blofs bei ein paar Lateindichtern seiner niederländischen Heimat Nachfolge gefunden. In Deutschland trat sein Einflufs sowohl bei den Dichtern in lateinischer wie bei denen in der Muttersprache erst in späterer Zeit entschiedener hervor, die spärlichen klassischen Einwirkungen in den deutschen Dramen Bircks erklären sich zur Genüge aus dem Bildungsgang des Dichters. Doch hatte der Acolastus schon im Jahre nach seinem Erscheinen einen deutschen Bearbeiter in der Schweiz gefunden. Georg Binder, ein Freund Zwinglis und Nachfolger des Myconius als Lehrer an der Grofsmünsterschule in Zürich, uns bereits bekannt durch seine Mitwirkung bei der Züricher Aristophanesaufführung, hat seine 1530 entstandene Acolastusbearbeitung im Jahre 1535 zur Darstellung bringen lassen.[1] Aus der Schlufsrede erfahren wir, dafs das Stück zuerst lateinisch gespielt und dann ins Deutsche übersetzt wurde, um den Leuten zu zeigen, dafs eine solche Aufführung nichts Unrechtes sei[2], man dürfe es nicht tadeln, denn Christus selber sei „des Gedichts ein Urhab“. Wenn die Bearbeitung erheblich länger ist als das Original (2424 gegen 1301 Verse), so erklärt sich dies durch die weit-

1) Neudruck in den Schweizerischen Schauspielen 1, 181 ff.

2) Am Schlufs des deutschen Vorworts steht der schöne lateinische Satz: Ne pudeat te incomptae et agrestis dialecti, patria est.

schweifige Wiedergabe der allgemeinen Betrachtungen und durch die Verbreiterung der raschen Wechselreden. An sich ist jedoch der Grundsatz, von dem Binder als Übersetzer ausgeht, durchaus zu billigen; er will nicht wörtlich übertragen, sondern „das Decorum und Wesen einer ganzen Scena nach tütscher Art erstatten". Aufserdem hat er aber am Schlufs die Rolle des korrekten Sohns hinzugefügt, der bei Gnapheus nicht auftritt; er ist hier sympathischer geschildert, als bei anderen Protestanten und söhnt sich auch schliefslich mit dem verlorenen Sohne aus. Ein anderes lateinisches biblisches Humanistendrama, der Nabal, von dem Züricher Theologen Rudolf Gualther wurde von Sebastian Grübel, lateinischem Schulmeister in Schaffhausen, übersetzt und dort 1559 aufgeführt, wie Grübel im neu hinzugedichteten Prolog sagt, um vor der Trunksucht zu warnen.

Die humanistische Richtung des geistlichen Dramas ist jedoch nicht ganz ohne Einflufs auf die protestantischen Dramatiker des volkstümlichen Stils geblieben. Rüte im Prolog zum Noah erkennt wenigstens an, die Behandlung eines Stoffes in klassischer Manier sei etwas Höheres, dem er in seinem rasch hingeworfenen Stück nicht habe nachstreben können[1], und Ruf im Prolog zum Joseph schenkt uns nicht die üblichen humanistischen Gemeinplätze zur Erläuterung des Nutzens dramatischer Spiele: die Gleichnisse von der verzuckerten Arznei und von den Bienen, die den Honig aus den Blumen saugen. Wenn wir solche volkstümliche Stücke in die klassischen fünf Akte eingeteilt finden, so ist das etwas rein Äufserliches, wie z. B. in Rufs Joseph und Adam der Einschnitt zwischen den zwei Tagen der Aufführung mitten durch den dritten Akt geht.

---

1) „Kan mans schon nit Comediam Noch nennen ein Tragediam Drumb das es nit ynzilet ist Vnd jm der selben künsten brist Zu dem das wir nit könnent vil Hattent wir kunst z'bruchen nit wyl Wir hand uns der Erfindung b'gnügt Vnd die in schlechte ordnung gfügt." Ynzilet offenbar = eingeschränkt, in fest vorgeschriebener Form sich haltend. — Ruf vor dem Joseph konstatiert nur die Thatsache, dafs die Kunst erst bei den Griechen, dann bei den Römern geblüht habe: „Zuletst ouch Tütsche Nation Hatt sölichs dörffen vnderston Jedoch vff andre mafs vnd gstalt Dann wies der Terentius halt."

Auch der Vortrag des Argumentums durch einen kleinen Knaben in Rufs Adam ist eine solche rein äufserliche Entlehnung. Ebenso hatte es auf den Gesamtton nur wenig Einflufs, wenn Rüte in den Scenen zwischen Joseph und Potiphars Weib das lateinische Drama des Niederländers Crocus ausschrieb oder wenn er die wirksamsten Gedanken aus dem Prolog zum Anabion des Sapidus in seinem Noah-Prolog wiederholte. Auch eine metrische Eigentümlichkeit, die uns in den Schweizer Volksdramen wiederholt begegnet, ist vielleicht auf humanistischen Einflufs zurückzuführen. Schon in Binders Acolastus kommt es wiederholt vor, dafs viersilbige Reimzeilen an die Stelle der achtsilbigen treten und bei den späteren kehrt dieser Kunstgriff mehrmals wieder, z. B. in einem sehr charakteristischen Liebesgespräch zwischen Herodes und Herodias in Aals Johannesdrama.[1] Es sollte wohl damit eine ähnliche Wirkung erzielt werden, wie mit dem Wechsel zwischen Senaren und Dimetern bei einigen lateinischen Dramatikern. Dafs übrigens diese Volksdramatiker doch gewisse litterarische Ansprüche erhoben, ergiebt sich schon daraus, dafs sie ihre Werke zum Druck beförderten; Rüte hat seinen Texten, sei es wegen ihres litterarischen, sei es wegen ihres moralischen Werts Bedeutung genug beigemessen, um im Prolog zum Goliath die Zuschauer aufzufordern, sie möchten mehr auf die Worte achten als darauf, wie die Darsteller „verbutzet und zugerüstet“ seien.

Eine charakteristische komische Figur des römischen Lustspiels, der geschwätzige Koch, den wir schon im Züricher Lazarus fanden, wurde auch weiterhin im schweizerischen Volksdrama mit besonderer Vorliebe stets von neuem vorgeführt; in Rütes Noah sind wir Zeugen der Freude des Kochs, als Jabal die von ihm erfundene Butter seinem Vater Lamech überbringt und dieser davon kostet. Öfters erscheint neben dem Koch in den komischen Scenen auch noch eine Köchin und ein Kellner. Aufserdem sehen wir öfters das komische Element durch die

1) „Bifs wilkum mir Mins hertzen bgir, Min werder gast, Mich blanget fast Nach diner gůt u. s. w.“ Ein analoges lateinisches Beispiel s. o. 2, 68. Ähnliche Verwendung des Dimeters zum Ausdruck rascher Bewegung des Dialogs bei Grimald und im Gespräch der Teufel in den Rebelles des Macropedius.

stehende Figur des Narren vertreten, der gewöhnlich nicht sehr belustigend ausgefallen ist; ein sehr beliebter Spafs ist es, dafs der Narr falsche Reimwörter braucht und der Hörer sich die richtigen ergänzen mufs.[1] Die Anachronismen treten auch hier besonders in den komischen Scenen hervor, doch haben die Dichter natürlich die ganze Handlung mit den Augen ihrer Zeit gesehen; wir hören da von Büchsenschützen zur Zeit des Propheten Daniel (Brun), vom Nachtwächter von Babylon und vom Glöckner im Tempel des Beel (Murer) und dergleichen mehr.

Die rigoristische Auffassung, die sich in Genf den dramatischen Volksfesten entgegenstellte und die später auch auf den protestantischen Teil der deutschen Schweiz hinüber wirkte, hat sich dort in dem vorliegenden Zeitraum noch kaum hervorgewagt. Eine Spur davon könnte man in einem Briefe finden, den der Theolog Simler aus Basel 1546 an Bullinger in Zürich schrieb; Simler bezeichnet hier die Aufführung des Boltzschen Spiels von Pauli Bekehrung als ein „superbiae spectaculum" und meint, die Aufführung habe nicht der Würde des Gegenstandes entsprochen.[2]

* * *

Schon in den erwähnten Bibeldramen sahen wir in der breiten Vorführung der Volksversammlungen und der politischen Verhandlungen die charakteristisch schweizerische Neigung hervortreten, Fragen des öffentlichen Lebens auf der Bühne zu behandeln. Diese Tendenz war uns bereits in den Fastnachtsspielen aus der Zeit vor der Reformation begegnet und zeigt sich noch entschiedener in einigen weltlichen Dramen, die in der folgenden Zeit entstanden. Das bedeutendste darunter ist das Spiel von der edeln Römerin Lucretia, von dem Züricher Reformator Heinrich Bullinger verfafst zu der Zeit, da er als

---

1) Z. B. in Murers Zerstörung Babylons hält er eine Rede an Beel:
Nun müsse dirs der tüffel gsägnen
der lafs alls wasser vff dich sprützen [statt regnen] u. s. w.
Ein Spafs, den auch Wickram in der Rolle des Narren wiederholt angewendet hat. In Murers Babylon führen Koch und Kellner miteinander eine Scene auf, die an die italienischen Lazzi vom Wiederkommen erinnert.

2) Ein Abdruck dieses Briefs bei Bächtold S. 89*.

Lehrer an der neuerrichteten Klosterschule in Kappel thätig war (1523—28)[1], ein merkwürdiges Beispiel, wie die neu eröffneten Schätze der Geschichte des Altertums den Menschen der Renaissance unmittelbare Vorbilder für ihr eigenes politisches Verhalten darboten. Indem Bullinger die Vertreibung der Tarquinier und die Neuordnung des römischen Gemeinwesens den Schweizern vorführte, konnte er sie auf Schritt und Tritt an die kirchliche Freiheitsbewegung der jüngsten Vergangenheit erinnern. Er ist der erste Humanist, der ein deutsches Drama dichtete[2]; doch hat er im Interesse der populären Wirkung ebenso wie vor ihm Hutten an den überlieferten Formen der deutschen Dichtung festgehalten; in dem kraftvollen, aber ungelenken Ausdruck verrät sich nirgends der elegante Latinist, doch zeigt sich ein Ernst und eine Strenge der Gesinnung, die uns zur Achtung zwingt. Der Herold verkündigt sogleich, dafs alles Unsittliche und Leichtfertige von der Vorstellung ausgeschlossen sein solle. Nach den scenischen Vorschriften, die vermutlich Birck an die Baseler Ausgabe angehängt hat, soll Lucretia schamhaft, mit ziemlicher Bekleidung, schwarz, „on allen pracht“ auftreten. Und während sonst die Lucretia-Dichter bei den Vorgängen zwischen Sextus und Lucretia ausführlich verweilen, sehen wir hier nur, wie Sextus in Lucretias Haus eintritt, und hören später, wie ein Bote den Vater und den Gatten Lucretias zu der unglücklichen Frau ruft. Die Zwischenzeit wird ausgefüllt durch eine Scene, die uns vorführt, wie einem armen Bauersmann das Recht vorenthalten wird, denn sein Gegner, der reiche Bürger Plutus, hat das Gericht bestochen. Zudem wird der Bauer noch von einem Soldaten der königlichen Leibwache verhöhnt; er klagt, dafs der Arme zwischen Rofs und Wand stehe; mit Recht heifst es in den Bühnenvorschriften, dieser Mann solle zwar einfältig, traurig und bekümmert, aber nicht zu ungeschickt und bäurisch dargestellt werden. Nach-

1) Möglicherweise wurde die Lucretia auch dort schon aufgeführt; die erste nachweisbare Aufführung wurde in Basel von Birck veranstaltet, der auch den ersten Druck besorgte (1533); hierüber, sowie über eine weitere Aufführung im Sommer 1533 in Aarau vgl. Bächtold S. 78*. Ein Neudruck der Lucretia in den Schweizerischen Schauspielen 1, 105ff.

2) Wenigstens der erste dem Namen nach bekannte; s. o. S. 240.

dem Lucretias Gatte und Vater mit Brutus nach Hause geeilt sind, klagt Lucretia ihnen in schlichten und ergreifenden Worten ihre Schmach, weist jeden Trost zurück und ersticht sich. Die Wehklagen der Hinterbliebenen unterbricht Brutus durch den Ruf nach Rache; er eilt aufs Forum, wo das Volk bereits versammelt ist, seine Aufforderung zur Verjagung des tyrannischen Geschlechts wird durch einen „Hauptmann aus der Landschaft“ unterstützt und dann folgt die Anweisung: „Hie vertrybend sy den Künig“. Mit deutlicher Beziehung auf die Schweizer Verhältnisse werden die Landgemeinden als treue Bundesgenossen der Städte bei der Befreiungsthat geschildert; Brutus lobt sie dafür und sagt: „Nun geht in die Herberg und efst, wir werden für euch zahlen.“

Nachdem alle diese Begebenheiten in 554 Zeilen rasch an uns vorübergezogen sind, beginnt „der ander Actus“ mit einer längeren Ansprache des Herolds, der unter anderm die Frage nach der sittlichen Berechtigung der That Lucretias erörtert, eine Frage, die schon mehrmals die Kirchenväter und dann auch die Humanisten beschäftigt hatte.[1] Nach dem Bericht des Livius drohte Sextus Tarquinius der Lucretia, wenn sie sich ihm nicht ergebe, werde er sie und ihren Knecht töten, die Leichen nebeneinander ins Bett legen und vorgeben, er habe sie im Ehebruch überrascht und sogleich die Strafe vollzogen. So habe denn Lucretia seinen Willen erfüllt. Der Herold, bei aller Bewunderung für Lucretia, meint doch, wenn sie Christin gewesen wäre, würde sie anders gehandelt haben im Vertrauen auf den Lohn, der denjenigen im Himmel bereitet ist, die um der Gerechtigkeit willen leiden, und das sollten auch die anwesenden christlichen Weiber bedenken. Im übrigen ist dieser zweite Akt eigentlich ein neues Stück, mehr als doppelt so grofs als der erste. Er behandelt den Versuch der vertriebenen Tarquinier, eine Partei in Rom für sich zu gewinnen und giebt Bullinger Gelegenheit, einen Beschwerdepunkt vorzubringen, den die Schweizer Patrioten schon wieder-

1) Vgl. hierüber Voigt, Die Lucretiafabel (Berichte der kgl. sächsischen Gesellschaft d. Wissensch., phil.-hist. Klasse 35, 1 ff.). Bullinger steht auf einem ähnlichen Standpunkt wie Nicolas de Clémanges, der Lucretia für „pie excusanda“ hält.

holt dramatisch dargestellt hatten, die Annahme von Pensionen fremder Machthaber. Gleich zu Beginn verliest ein Schreiber den versammelten Senatoren eine Eidesformel, durch die sie sich verpflichten, kein Geld vom Ausland anzunehmen, sodann verliest er die neue republikanische Staatsverfassung, die, wie alle offiziellen Aktenstücke in diesem Drama, in Prosa mitgeteilt wird; an der Spitze des Staats sollen zwei Konsuln oder Bürgermeister stehen, denen sechs Lictores, das ist Weybel oder Stadtknechte voranschreiten sollen. Die Gesandten des Tarquinius, die mit dem Senat wegen Auslieferung der Güter der vertriebenen Königsfamilie verhandeln wollen, werden nach der Sitzung von den Mifsvergnügten zu Tisch geladen. Diese Situation hat Bullinger wiederum sehr glücklich für seinen politischen Zweck verwertet. Die Mifsvergnügten — worunter auch die Söhne des Brutus — klagen über die jetzt herrschende Sittenstrenge: „Man hält die Dinge für Büberei, an denen wir uns früher belustigt haben.“ Die Gesandten benutzen diese Stimmung, sie machen ihnen ein Geschenk, nicht um sie zu bestechen oder vom Eid abzubringen; dafür wollen dann die Mifsvergnügten die Pläne des Königs unterstützen, nicht wegen des Geldes, sondern aus Mitgefühl „in aller trüw wie biderlüdt“, doch hoffen sie, dafs der König im Hinblick auf ihre Treue ihnen nach der That eine Verehrung schenke und die Legaten versprechen eine jährliche Pension. Die Stimmung wird noch erhöht durch den Freihart der, wie so oft in den deutschen Dramen dieser Zeit bei Bankettscenen die Gesellschaft erheitert, hier giebt er ein royalistisches Lied zum besten. Aber ein Sklave hinterbringt dem Brutus die Nachricht von der Verschwörung, Brutus läfst die Schuldigen verhaften und erweist sich als unerbittlich strenger Richter, auch seine Söhne verurteilt er zum Tode, trotzdem dafs sie aufrichtige Reue an den Tag legen. Während andere Dichter, die diesen Stoff dramatisierten, wie Lee und Voltaire, bei den zwiespältigen Empfindungen des Vaterherzens ausführlich verweilen, hat der strenge und harte Prädikant darüber kein Wort verloren; sein Brutus wendet sich auch mit äufserster Schärfe gegen den schwachherzigen Collatinus, der für nachsichtige Behandlung der Schuldigen eintritt: ein ehrloser Mann, der auf Gunst und nicht

auf Recht sieht. Die Jungen sollen aus dem Spiel lernen, wie es geht, wenn man fremdes Geld nimmt (1275ff.), „auch wenn es niemand sieht, wirst du doch noch mit grauen Haaren nicht mit ruhigem Gewissen schlafen können“. Bullinger ist wohl der erste, der die strenge Römertugend als ein Vorbild in dramatischer Form anschaulich vor Augen gestellt hat, er wird dabei namentlich im zweiten Teil mitunter recht schwerfällig und weitschweifig, aber die obigen Bemerkungen zeigten schon, dafs er im Gegensatz zu so manchen anspruchsvolleren Römertragödien der späteren Zeit die Ereignisse nicht durch den Stil in eine ideale Ferne rückt, sondern sie seinen Schweizern näher bringt, in dieser Absicht ist er auch vor ein paar leichten Anachronismen nicht zurückgeschreckt.[1]

Es scheint jedoch, dafs Bullingers Beispiel keine Nachfolge fand. Aufser seiner Lucretia wäre nur noch ein Beispiel einer politischen Tragödie aus dem Altertum zu erwähnen, das Spiel von Appius und Virginia, das in Bern vermutlich zwischen 1565 und 70 aufgeführt wurde[2], nicht von einem so hohen und strengen Geist getragen wie das inhaltlich verwandte Spiel des Reformators, aber durch volkstümliche Auffassung und die eingelegten komischen Scenen von Interesse. Der Herold spricht die Hoffnung aus, man werde es den Darstellern nicht verargen, wenn sie ein weltliches Stück aus einem alten Schriftsteller spielten: „Obschon dieselben gsin sind Heiden So thun sie doch viel nutzlichs zeigen.“ Der verbrecherische Plan des Appius wird als eine Einblasung des Teufels aufgefafst[3], der sich dieser That im Gespräch mit einem andern Teufel rühmt. Die Gerichtsscenen sind natürlich auch hier sehr ausführlich dargestellt, auf die erste Gerichtsscene folgt ein Gespräch zwischen den Bauern Kuni und Heini, die beide gar nichts dagegen hätten, wenn ihnen ihre Frauen von dem Richter ab-

1) In der Regel werden die heidnischen Götter angerufen, manchmal aber auch der höchste Gott; der Bauer flucht beim Teufel. — Brutus, als er sich gegen die Duldung der königlichen Familie in der Stadt erklärt, sagt: „D'lüfs vfs dem beltz, sy wachsend sust“ (747).

2) Dies die Ansicht des Herausgebers von Fischer-Manuel im Berner Taschenbuch a. d. J. 1886 S. 73ff.; unvollständig erhalten, sollte im ganzen wohl ca. 2300 Verse umfassen.

3) Über dieses Motiv s. u.

erkannt würden, woran sich eine Prügelscene zwischen Kuni und seinem Weib anschliefst. Die Bestrafung des Appius wird nicht vorgeführt; das Stück schliefst damit, dafs Virginius ins Lager zurückkehrt und in langer Rede über die vorhergegangene Handlung berichtet, worauf die Soldaten durch eine unisono gesprochene Schwurformel sich zur Rache verpflichten; der Herold erörtert zum Schlufs in der durch Hans Sachs bekannten Manier, was man aus dem Beispiel der einzelnen Personen lernen könne.

Noch ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dafs der geschäftige Dramenschreiber Jakob Ruf zwei ältere patriotische Schweizerspiele neu bearbeitete, das Spiel von der Eidgenossenschaft und das von Wilhelm Tell, indem er — in beiden Fällen nicht zum Vorteil der Wirkung — seiner breiten Geschwätzigkeit freien Lauf liefs. Das Spiel „Vom Wohl- und Übelstand einer löblichen Eidgenossenschaft“ (1538), von einem neueren Herausgeber nach der Hauptperson Etter Heini d. h. Vetter Heinrich betitelt, ist in dieser erweiterten Form durch konfessionelle Polemik verunstaltet. Es tritt ein ganzes Heer von Teufeln auf, die den Etter Heini davon zurückhalten wollen, dafs er die guten Ratschläge der Alten befolgt, Satan wird in der Gestalt eines Nollbruders zu ihm abgeordnet, um ihn zu bereden, dafs er sich nicht bei den weisen Meistern Rats erhole, denn Wallfahrten, Ablafs und dergleichen seien die besten Mittel gegen alle Übelstände. Auch tritt der Gegensatz Zürichs gegen die katholischen Urkantone hervor; Hans Staufacher, Fridli Tell und andere Nachkommen der grofsen Freiheitshelden erscheinen nun als Empfänger ausländischer Pensionen. Durch diese und andere Zuthaten ist das Spiel auf 3762 Verse angeschwollen, die Einteilung in fünf Akte ist hier ebenso äufserlich wie in Rufs geistlichen Dramen. In ähnlicher Weise ist das Tellenspiel durch inhaltliche Zusätze und durch die breite Geschwätzigkeit des Vortrags auf ca. 2140 Verse ausgedehnt, hier ist sogar die Apfelschufsscene durch einen Zwischenakt auseinandergerissen.[1]

---

1) Rufs Etter Heini herausg. v. Kottinger (s. o. S. 240); Rufs Tellenspiel in den Schweizerischen Schauspielen 3, 57 ff. — Ein nicht mehr erhaltenes weltliches Drama Rufs „De stupro Paulinae“, das Konrad Gefsner

Einen Stoff aus der Novellenlitteratur behandelte Jos Murer in seinem Jung-Mannen-Spiegel, der am 27. Februar 1560 in Zürich aufgeführt wurde. Es ist die altüberlieferte Geschichte von dem Vater, der auf dem Sterbebette seinem liederlichen Sohne den Rat giebt, wenn er einmal sein ganzes Vermögen durchgebracht habe, solle er sich an einem Strick aufhängen, der an einem abgelegenen Ort des Hauses schon zu diesem Zweck angebracht sei. Der Sohn, nachdem er alles durchgebracht hat, will er sich wirklich aufhängen, jedoch durch das Gewicht seines Körpers löst sich ein Stein von der Wand und es fällt ein Goldschatz herunter, der es ihm ermöglicht, ein neues Leben zu beginnen. Diese Geschichte lernte Murer in der Form kennen, wie sie in Salats vorlorenem Sohn vom Freihart erzählt wird, er benutzte sie, um das Leben des liederlichen Jünglings mit Benutzung von allerlei Charakteren und Motiven aus dem Kreise der Acolastusdramen vorzuführen, so geht z. B. die Scene, wo die Dirne Thais dem Jüngling eine goldene Kette abschmeichelt, ohne Zweifel auf Gnaphaeus zurück. Diese Scene, ein Liebesgespräch in viersilbigen Kurzzeilen, ist besonders charakteristisch, ebenso die Scene nach dem Tod des Vaters, wo der Jüngling im Trauergewand auftritt und zu seinem Parasiten Davus sagt, dies Kleid bedeute für ihn Leid und Freude zugleich; Davus beredet ihn, das Trauerkleid abzulegen. Das Ganze umfafst ca. 1550 Verse und ist in fünf Akte eingeteilt, zwischen den Akten und mehrmals auch zwischen den Scenen soll Musik ertönen. Doch scheint aus den Anfangs- und Schlufsworten hervorzugehen, dafs das Stück von Schauspielern aufgeführt werden sollte, die zur Faschingszeit in eine fröhliche Versammlung herein traten; wenn der Prologsprecher erklärt, keiner von ihnen habe Latein studiert, doch meinten sie, ein solches Spiel sei ehrlicher als die Völlerei — so klingt das fast wie eine Entschuldigung, dafs die Handwerker sich an ein solches mehr dem humanistischen Stil sich näherndes Werk heranwagten (s. o. 2, 210).

(citiert bei Bächtold S. 82*) erwähnt, enthielt vermutlich polemische Anspielungen gegen die römische Geistlichkeit. Es ist die Geschichte von der römischen Matrone, die ein Ritter mit Hilfe der Priester unter der Maske des Gottes Anubis im Tempel überlistete.

Das Schweizer volkstümliche Drama hat auch nach den angrenzenden Landschaften hinübergewirkt[1], vor allem nach dem Elsafs, wo uns schon in den Fastnachtsspielen der enge Zusammenhang mit der Schweizerischen Kunstübung deutlich entgegengetreten ist. Jörg Wickram war vermutlich schon 1531 und 1534 bei der Aufführung von geistlichen Spielen nach der alten Art beteiligt und gehörte zu den Bürgern der Stadt Colmar, die in letzterem Jahre an den Rat ein Bittgesuch[2] wegen einer Passionsaufführung richteten und sich darauf beriefen, dafs die Aufführung von 1531 (ein Osterspiel in der Schuhmacherstube) viele fromme Leute zur Andacht und zu guten Werken angeregt habe. Eine solche Bethätigung gläubigen Sinnes nach der alten Art war gewifs dem Rat der Stadt willkommen, der eben in diesen Jahren seine liebe Not damit hatte, den kaiserlichen Behörden gegenüber den Ruf der Rechtgläubgkeit Colmars aufrecht zu erhalten. Einige Jahre später begegnet uns Wickram als Dichter biblischer Dramen, aber wie er sich überhaupt als Dramatiker nicht von seiner vorteilhaftesten Seite zeigt, so haben wir namentlich bei Lesung dieser Stücke oft mehrere Seiten hindurch den Eindruck, dafs der Dichter nicht recht bei der Sache war, und um den Wunsch seiner Mitbürger nach Spieltexten zu befriedigen, mechanische Arbeit that. Am meisten Vergnügen machen ihm offenbar die charakteristischen kleinen Züge aus dem Leben der Landsknechte und Ruffiani. So hat er die Parabel vom verlorenen Sohn, die er offenbar in der Gnaphaeus-Binderschen Dramatisierung kannte, in der Art bearbeitet, dafs aus dem humanistischen Drama ein Bürgerspiel wurde, aufgeführt in Colmar

1) Was sich vom Drama des 16. Jahrhunderts im ladinischen Sprachgebiet der Ostschweiz erhalten hat, über welches Flugi in der Zeitschrift für romanische Philologie 2, 515ff. berichtet, sind ausschliefslich Bearbeitungen deutsch-schweizerischer Dramen. Merkwürdig ist der Bericht über eine Aufführung der Judith in Süs 1554, welche zur Folge hatte, dafs viele nach Italien angeworbene Soldaten den Entschlufs fafsten, zu Hause zu bleiben.

2) Mitgeteilt von Waldner in der Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins N. F. 7, 320ff.; über die damalige Lage des Rates vgl. Rocholl, Anfänge der Reformation in Colmar, Leipzig 1875 S. 58ff. Über Wickrams Standpunkt vgl. auch oben S. 272.

zu Pfingsten 1540. Die Einteilung in Akte und Scenen ist weggefallen; damit die Aufführung länger dauern und eine gröfsere Zahl von Bürgern mitspielen könne, ist die Personenzahl vergröfsert, zwei Nachbarn, vier Spitzbuben, vier Dirnen u. s. w., so dafs im ganzen zweiunddreifsig Personen herauskommen; doch hat der Dichter, wie bereits Spengler mit Recht bemerkte, das vermehrte Personal nicht überall durch charakteristische Züge auseinandergehalten. Die neuen Eigennamen, die durch dies Verfahren nötig wurden, sind aus der römischen Komödie entlehnt, und es macht einen wunderlichen Eindruck, wenn alle diese Bacchis, Delphium, Gymnasium ganz wie Landsknechtsdirnen sich gebärden und reden. Bei den liederlichen Scenen verweilt Wickram natürlich mit besonderer Vorliebe; der Haupt-Ruffian Cario sagt, er habe seine Verführungskünste aus der Celestina gelernt; doch beweist schon seine Kenntnis der Gaunersprache, dafs er auch eine reiche praktische Erfahrung hinter sich hat.[1] Die Scene, wo der verlorene Sohn aus dem liederlichen Haus fortgejagt wird, ist durch die gröbsten Effekte, wie Ausschüttung eines Nachttopfs auf den unglücklichen Flüchtling verstärkt.[2] Bei alledem enthalten auch die ernsteren Scenen einige glückliche Züge, die uns schon den künftigen Verfasser des Knabenspiegels verraten, z. B. wenn gleich zu Anfang der Vater seine Milde gegenüber dem jüngeren Sohn vor sich selbst beschönigt: „Jugend mufs austoben, er wird schon später werden wie sein Bruder und auch die Hände in den Teig stofsen; ich will aus ihm keine Beghine machen, sonst wird er von den Leuten verachtet."

Zehn Jahre darauf (1550) spielten die Colmarer Wickrams Tobias, der eine noch gröfsere Ähnlichkeit mit den Schweizer Volksschauspielen aufweist. Die Aufführung ist auf zwei Tage berechnet und ehe das Stück beginnt, müssen wir ein endloses Gerede verschiedener Prologsprecher und Argumentatoren über uns ergehen lassen. Zuerst kommt ein Teufel und verliest

1) Vgl. A 8. Der Knecht Heinz, auf den Cario sich dort beruft, ist offenbar der von Albrecht von Eyb in seiner Menächmenbearbeitung umgestaltete Parasit Peniculus. Die Anwendung von Halbversen beruht wohl auf dem Beispiel Binders, s. o. S. 336.

2) Ähnlich in einer späteren Auflage des Acolastus, s. o. 2, 124.

einen Brief Lucifers, der die Anwesenden auffordert, das gottgefällige geistliche Spiel durch Lärm zu stören, also die übliche Aufforderung zum Silentium ironisch gewendet, wie dies ebenso auch schon Rüte in seinem Noah gethan hatte. Im Stück selbst erscheint ein Narr, der den üblichen Schweizer Witz mit den nicht klappenden Reimen zum besten giebt. Es wird ein weiter Schauplatz erfordert, auf welchem die Handlung fortwährend hin und her springt; über dem Schauplatz thront Salvator, der im entscheidenden Augenblick den Erzengel Raphael herunterschickt. Mit der gröfsten Gemächlichkeit wickeln sich die Begebenheiten ab; gegen Anfang wird Tobias beim König Sennaherib von dessen Hofmeister denunziert, weil er die Leichen begräbt; darauf Beratung, was geschehen soll: Kanzler, Kämmerling, Marschall ergreifen das Wort, Sennaherib schickt nach dem Herold, die sechs Trabanten bereden sich untereinander, wo sie wohl den Herold finden könnten, endlich wird er herbeigeholt und erhält vom König den Auftrag, den Juden seinen Willen zu verkünden. Lebendiger wird der Dichter, wenn er das Treiben der Soldatesca schildert; die Trabanten wollen den Juden Aser töten: „Her, her, du grofser feister Schlauch, Ich will in dein schmalzigen Bauch Schmieren die Partisan nach Lust, Drumb wehr dich, all Bitt' ist umbsust.“ Auch ist gut geschildert, wie die Trabanten am Haus des Tobias lärmen und ihn verhaften wollen, dann aber von Magd und Knecht erfahren, dafs er nicht mehr da ist. Die Erschlagung eines Juden und seine Bestattung durch Tobias wird uns dreimal vorgeführt, ebenso wird die Verschwörung der Söhne Sennaheribs gegen ihren Vater ausführlich dargestellt, doch wird dessen Ermordung vom Argumentator erzählt, der mehrmals die Handlung unterbricht. In den patriarchalischen Scenen hat die biblische Darstellung nicht immer durch die Verse Wickrams gewonnen; die Worte des Tobias (X, 10): „Ich weifs, dafs mein Vater und meine Mutter jetzund alle Tage und Stunden zählen und sind meinethalben hoch bekümmert“ lauten bei Wickram: „Ich weifs, mein Vater allen Tag, Auch mein Mutter in grofser Klag All Tag und Stunden zählen zwar Sind meinethalb bekümmert gar.“ Dagegen hat Wickram die Scene, wie der sterbende Tobias seine sieben Enkel um sich versammelt, selb-

ständig ausgeführt und die Knaben nach ihrem verschiedenen Lebensalter charakterisiert.

Wickrams letztes und schwächstes dramatisches Werk ist „Der jungen Knaben Spiegel“, von dem wir nicht wissen, ob er jemals zur Aufführung kam. Der Verfasser dramatisiert hier einen Prosaroman, den er 1554 veröffentlicht hatte und der eine beträchtliche Zahl von Auflagen erlebte. In diesem Roman sind Motive aus den Dramen vom Schul- und Studentenleben verarbeitet (s. o. 2, 164 ff.), die Hauptpersonen sind Wilibald, der Sohn eines Ritters, und Friedbert, der brave Sohn armer Eltern, der mit Wilibald zusammen auferzogen wird. Doch wird Wilibald von einem Mitschüler, Lottarius, dem Sohn eines reichen Metzgers, zu einem liederlichen Lebenswandel verführt. Die beiden sinken immer tiefer; wie gewöhnlich in dieser Litteratur, machen die nachsichtigen Mütter sich dadurch mitschuldig, dafs sie dem Einflufs des ernsten und strengen Lehrers entgegenwirken. Die weiteren Schicksale der drei Jünglinge werden nun ausführlich erzählt; die liederlichen machen in einem Wirtshaus ähnliche üble Erfahrungen, wie der verlorene Sohn in den Prodigusdramen; Lottarius endet als Dieb am Galgen, Wilibald mufs erst als Schweinehirt, dann als herumziehender Sackpfeifer sein Leben fristen; als er einmal in dieser Rolle ein Lied von seinem Elend singt, hört ihn sein früherer Mitschüler Friedbert, der inzwischen im Staatsdienst eine glänzende Laufbahn zurückgelegt hat, er nimmt sich Wilibalds an und schliefslich erfolgt auch dessen Aussöhnung mit seinem alten Vater. Indem Wickram seinen Roman in dramatische Form brachte (gedruckt o. J.), übertrug er die Begebenheiten und Motive wieder in die Sphäre, aus der sie ursprünglich stammten. Doch verfuhr er dabei sehr ungeschickt; das Auskunftsmittel, einzelne Teile der Begebenheit nicht in Handlung umzusetzen, sondern durch einen Argumentator erzählen zu lassen, wird hier in noch ausgedehnterem Mafse angewandt als im Tobias. Dabei beträgt der Umfang des Stücks doch etwa 3300 Verse. Einen breiten Raum nehmen die pädagogischen Gespräche ein; der Hauslehrer der beiden Knaben legt grofsen Wert darauf, dafs sie alle Gegenstände lateinisch zu benennen wissen. Zwei Narren, Onkunst und Frifsumbsunst, beobachten

den Gang der Handlung und begleiten die absteigende Entwicklung der bösen Buben mit ihren schadenfrohen Gesprächen und Apartes, ohne Zweifel eine Nachahmung der beiden humoristischen Teufelchen, die Macropedius aus dem niederländischen Drama in die lateinische Schulkomödie verpflanzte.[1] Am raschsten verläuft die Darstellung der letzten Schicksale des Lottarius; vor der Hinrichtung weist der Henker noch darauf hin, was der Ungehorsam gegen die Lehrer für traurige Folgen habe, und Lottarius selber meint, seine nachsichtige Mutter sei an allem schuld. Auch erscheint wie im Roman der abgeschiedene Lottarius noch einmal im Schlaf seinem Gefährten und ermahnt ihn zur Frömmigkeit[2]

In ähnlicher Weise wie Wickram in Colmar hat der Strafsburger Jakob Frey, der um die Mitte des Jahrhunderts als Stadtschreiber im elsässischen Städtchen Maursmünster lebte, die dortige Bürgerschaft mit Spieltexten versorgt. Denn wir dürfen wohl annehmen, dafs seine beiden, ohne Jahresangabe zu Strafsburg erschienenen biblischen Dramen von Abraham und vom armen Lazarus für das Gemeinwesen bestimmt waren, in dessen Diensten er stand. Der Abraham beginnt mit dem Aufenthalt beim König Abimelech und den Verhandlungen über die Rückgabe Sarahs — weitläufige Beratungen, Botengänge, witzlose Zwischenreden der Hofnarren — und endigt mit der Opferung Isaaks; am besten sind verhältnismäfsig die Scenen der Hagar geraten, deren Klagen in der Wüste in dem einfachen Stil der Zeit ganz gut herauskommen; auch verdient eine Scene zwischen zwei Mägden Erwähnung, von denen die eine schadenfroh, die andere mitleidig sich über Hagars Schicksal äufsern. Der arme Lazarus beruht auf einem verloren gegangenen lateinischen Drama, das in Freiburg von Studenten aufgeführt worden war[3]; die sehr weitläufige Ausführung, namentlich in den Teufelsscenen, wird wohl zum Teil von Frey selber herrühren.

1) Die Entlehnung aus Macropedius bemerkte bereits Spengler S. 131.

2) Ein in Strafsburg ohne Verfassernamen erschienenes, mir nicht zugänglisches pädagogisches Drama wird nach Gottsched von Gödeke S. 39 angeführt.

3) Mitteilungen über den Lazarus in Boltes Ausgabe von Freys Gartengesellschaft (Litt. Verein 209, Einl. S. X ff.).

Eine selbständigere Stellung gegenüber der Tradition nimmt die Komödie von Joseph ein, die 1540 von der Schlettstädter Bürgerschaft aufgeführt wurde und auch einen dortigen Bürger, Diebolt Gart, zum Verfasser hat. Das Stück ist ziemlich umfangreich, 2315 Verse ohne die Gebete und Psalmen, die zwischen den fünf Akten gesungen werden, mit sechsunddreifsig Personen, die ganze Handlung bis zur Ansiedlung in Gosen umfassend und für einen Schauplatz nach mittelalterlicher Art berechnet; ähnlich wie im Mysterium vom alten Testament wohnen der Handlung ideale Zuschauer bei, die in jedem einzelnen Fall auf die präfigurative Bedeutung des Dargestellten hinweisen: Christus mit Petrus und Paulus, ferner David, Salomon mit fünf Propheten, doch thronen sie nicht über dem Schauplatz, sondern betrachten die Handlung in einem Winkel stehend (V. 111). Wie dies die Dichter der Schweizer Volksschauspiele mehrmals thaten, so deutet auch Gart darauf hin, dafs er sich an die klassischen Regeln nicht halten könne: „Noch wölln wir hier gebetten han All die Comoedias verstan, Dafs sie im Urtheil nit zu rauch, Weil ich so viel Personen brauch. Wir han den Nutz der Spectatorn Fürs Lob gesucht der hoch Doctorn.“ An einzelnen Stellen erfreut uns Gart durch lebendige Auffassung des Stoffs, z. B. bei Äufserung des Neids und der Mifsstimmung der Brüder, die er, wie Weilen mit Recht bemerkt, charakterisierend auseinanderzuhalten sucht. Für den Monolog, in dem Potiphars Frau ihre verzehrende Leidenschaft eingesteht, verwendet er Züge aus dem Monolog der Byblis in Ovids Metamorphosen; ebenso wie diese fafst Potiphars Frau den Entschlufs, das Geständnis der verbrecherischen Liebe einem Brief anzuvertrauen, doch läfst Gart sehr wirkungsvoll in dem Augenblick dieses Entschlusses Joseph in eigener Person eintreten.[1] Im allgemeinen ist jedoch die Übertragung der Erzählung in dramatische Aktion mittelalterlich ungeschickt mit unnützen Weitschweifigkeiten, z. B. wenn Jakob dem Benjamin von den Müttern der zwölf Söhne erzählt; die Verse, trotzdem dafs Wort- und Versaccent so ziemlich zu-

1) Den Nachweis dieses Zusammenhangs gab E. Schmidt in seinem Neudruck von Garts Joseph (Strafsburg 1880) S. 9.

sammenfallen, sind doch hart, ungelenk und fast ganz ohne Reimbrechung.

Auch ein grofses Weltbild im Moralitätenstil, ähnlich den Schweizer Spielen von Kolrofs und Boltz, hat die elsässische Litteratur aufzuweisen; dies Werk, die Tragödie vom grofsen Abendmahl von Alexander Seitz ist merkwürdig als Ausdruck der Weltanschauung einer scharf ausgeprägten Persönlichkeit. Der Verfasser, um 1470 zu Marbach in Württemberg geboren, studierte in Italien Medizin, beteiligte sich 1514 am Aufstand des armen Konrad und flüchtete in die Schweiz, wo er zu Baden im Aargau lebte. Doch sein Landesherr, Herzog Ulrich, verlangte von den Eidgenossen seine Ausweisung, die denn auch 1516 erfolgte, trotzdem dafs „all schwanger und ander ersam frowen zu Baden“ sich für ihn verwendeten. In den folgenden Jahren finden wir ihn an verschiedenen Orten Süddeutschlands, 1529—35 in Basel, dann in Strafsburg, wo er etwa siebzigjährig seine Tragödie erscheinen liefs (1540).[1] Vorher hatte er sich öfters als populär-medizinischer Schriftsteller vernehmen lassen; die reformatorischen Ideen hatte er mit Begeisterung in sich aufgenommen, doch bewahrte er sich die Selbständigkeit seiner Meinung und kam darüber während seines Basler Aufenthalts in Streitigkeiten mit den Schweizer Reformatoren. Es ist erfreulich zu sehen, mit welchem Eifer der alte Mann die neue Form der Komödie ergriff, durch die Gottes Wort jetzt ausgebreitet werde im Gegensatz zu den „venerischen“ Komödien der alten Zeit, und es wird sich zeigen, wie er die bequeme, kunstlose Form benutzte, um allerlei religiöse Gedanken vorzubringen, die ihm besonders am Herzen lagen. Als Ausgangspunkt dient ihm die Parabel vom grofsen Abendmahl (Lucas XIV); unter den Krüppeln und Kranken, die der Einladung des himmlischen Vaters Folge leisten, läfst der alte Mediziner auch einen Syphilitiker figurieren. Doch war für ihn offenbar das Wichtigste an der verworrenen Handlung die grofse Debatte über die Worte compelle intrare, mit denen

1) Das Datum auf dem Titelblatt: 1560 ist falsch; vgl. Bolte (Zeitschrift f. deutsche Philologie 26, 71 ff.), der auch die Litteratur über Seitz verzeichnet und Proben mitteilt; das obige nach dem Münchener Exemplar.

der Gastgeber in der Parabel seinem Diener befiehlt, die Gäste herbeizuholen. Der Bräutigam sagt: „Auch ist kein schädlicherer Feind, Denn aus Zwang ein gemachter Freund" und erklärt die deutsche Übersetzung „nötigen" für falsch.[1] Auch die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen hat Seitz in die Handlung verflochten und vorgeführt, wie Petrus die thörichten abweist, trotzdem dafs sie Briefe (Ablafszettel) vorzeigen, die ihnen ein Krämer verkauft hat. Wie in dem prächtigen alten Thüringer Spiel (vgl. I, 127) werden nun die thörichten Jungfrauen von den Teufeln an eine Kette gebunden und unter Wehklagen in die Hölle geschleift, nur dafs die Klagen der Jungfrauen — sie führen hier die Namen Venus, Schöne, Spritz, Trumpel und Pflanzerin — hier mehr den Charakter der pädagogischen Komödien des 16. Jahrhunderts tragen; Venus klagt vor allem, dafs die Mutter an ihr die Rute gespart habe. Auf die anschauliche Vorführung hat Seitz offenbar grofsen Wert gelegt; er giebt eine ausführliche Anweisung darüber, wie die zahlreichen Darsteller sich in feierlichem Zug auf die Bühne begeben und ihre verschiedenen Standorte einnehmen sollen.

Martin Montanus, ein Elsässer wie Wickram und Frey, und wie diese beiden in erster Linie als Erzähler bekannt, versuchte sich gleichfalls auf dramatischem Gebiet, nachdem er — vermutlich um das Jahr 1560 — nach längeren Wanderungen wieder in seine Vaterstadt Strafsburg zurückgekehrt war. Allerdings fehlen uns bei ihm alle Anhaltspunkte darüber, für welche Kreise er seine drei dramatischen Spiele berechnete und ob sie überhaupt aufgeführt wurden; sie erschienen sämtlich ohne Jahreszahl. Montanus entlehnte sie aus dem Decamerone, das er auch als Erzähler fleifsig benützte, nicht so unförmlich lang wie die meisten Bürgerspiele, aber wie diese für einen Schauplatz mit getrennten „Zelten" (Standorten) berechnet, die durch Vorhänge verschliefsbar waren. So behandelte er die Geschichte von den Freunden Titus und Gisippus und die vom vertriebenen Grafen (Dec. II, 8), wo er eine Situation darzustellen hatte, die

1) Also das von Luther an der betr. Stelle gebrauchte Wort, das jedoch Seitz offenbar mifsversteht; Luther verband mit dem Worte nicht den Begriff des Zwangs, vgl. Luc. 24, 29.

den Zeitgenossen aus den Josephsdramen geläufig war, nämlich verschmähte ehebrecherische Liebe, die sich in Hafs verwandelt. In dem dritten Spiel „Der untreue Knecht“ dramatisierte er die Novelle, die uns schon aus Tridentones Fraudiphila bekannt ist.[1] Der Liebhaber befindet sich anfangs in Paris, und nachdem er Abschied vom Vater genommen hat, zieht er „auff das ander orth der gerüsts“, das Bologna vorstellt. Für den Ausdruck der Liebe benützt er anstatt der Boccaccioschen Beredsamkeit den herkömmlichen Stil volkstümlicher Poesie. Natürlich hat Montanus die liederliche Geschichte mit grofsem Behagen dargestellt, aber wie er überhaupt in den Heroldsreden fromme Phrasen anzubringen liebt, so verwahrt er sich hier im Nachwort dagegen, dafs er die Weiber verkleinern wolle und schliefst mit einem Lob der Himmelskönigin Maria.

* * *

Während in der Schweiz und im Elsafs auch von den Protestanten die mittelalterliche Kunstform im wesentlichen beibehalten ward, entwickelte sich im Stammland der Reformation eine neue Form, die sich von da aus über das ganze Reich verbreitete. Die althergebrachten geistlichen Spiele scheinen in diesem Stammland während der Umwälzungen in den zwanziger Jahren gänzlich aufgehört zu haben; die berühmtesten Spiele auf dem ostmitteldeutschen Gebiet, die Freiberger, wurden 1523 zum letztenmal abgehalten. Das dramatische Interesse der Reformatoren beschränkte sich zunächst auf die lateinischen Klassikeraufführungen in den Schulen. Die ersten Dramen in deutscher Sprache waren Übersetzungen römischer Lustspiele. Um 1530 wurde in Leipzig (damals noch katholisch) auf dem Rathaus die Hecyra des Terenz in der Übersetzung von Muschler aufgeführt; etwas später, jedenfalls aber noch vor 1534 übersetzte der protestantische Schulmeister Joachim Greff in Halle die Aulularia und vermutlich um dieselbe Zeit wie Greff dessen

1) S. o. 1, 561 f. Bei Montanus findet sich auch der lustige Zusatz Tridentones in der Scene mit dem Stelldichein; wie Montanus dazu kam, ist fraglich. Über die Schlüsse, die man aus dem Epilog auf Montanus' Konfession ziehen wollte, vgl. Bolte S. XII.

Freund und Gesinnungsgenosse Heinrich Ham die Andria[1], alle drei im wesentlichen mit genauem Anschlufs an die Originale, die freilich, wie immer in solchen Fällen, durch die Übertragung in Knittelverse etwas ausgedehnt werden, doch gewinnen die übertragenen Komödien durch die naiv anachronistische Art der damaligen Übersetzer, die geschilderten Zustände unwillkürlich aus dem Gesichtswinkel ihrer eigenen Zeit zu betrachten.[2] In Hams Andria tritt eine solche freiere Auffassung des Originals im Lauf der Arbeit immer deutlicher hervor; diese Übersetzung ist auch ohne Zweifel am besten gelungen und der Herausgeber Greff bekennt, er sei dadurch von seinem Vorsatz abgeschreckt worden, „den gantzen Terentium jnn reim zu bringen“. Greff selber hat die Aulularia mit der Ergänzung des Codrus übersetzt und mit einem Prolog und Epilog versehen; sie werden beide von einem Narren (Morio) gesprochen, dem jedoch der humorlose Verfasser nichts anderes als langatmige Moralisationen in den Mund legen konnte, und hier erfahren wir auch, dafs die Darsteller zur Fastnachtszeit in einen Saal eintraten, wo eine Gesellschaft — vermutlich der Stadtrat — versammelt war. Auch für Hams Andria dichtete Greff solche Reden des Morio, der sich dort nicht nur am Anfang und Schlufs, sondern auch zwischen den Akten vernehmen läfst.

---

1) Beide letztere 1535 zusammen gedruckt. Die Entstehungszeit der Aulularia ergiebt sich aus einer von Scherer S. 221 hervorgehobenen Anspielung. Dagegen erwähnt Greff in einem Brief an Stephan Roth 1535, abgedr. bei Suhle (s. u.) S. 31, er habe die Aulularia „hisce diebus Bacchanalibus“ zur Aufführung gebracht; damals war er schon nicht mehr in Halle.

2) Charakteristische Stellen dieser Art aus Hams Andria bei Herrmann S. 27f., wo auch auf den Fortschritt in der freieren Auffassung des Originals während der Arbeit hingewiesen ist. Ähnliche Stellen auch bei Muschler; Hecyra V. 867 übersetzt er: „Das mans aufs schrey von haufs zu haufs Gleich wie ein sawres Pier aufs.“ Die Personennamen der Originale sind übrigens stets beibehalten. Wenn Euclio seinen Schatz nicht der Fides, sondern dem S. Nikolaus anvertraut, so ist das eine Erinnerung an die oben 1, 105 erwähnte Legende. Einzelne glückliche derartige Wendungen in Greffs Aulularia verzeichnen Scherer S. 223f. und Günther (Plautuserneuerungen etc. Diss. Leipzig 1886) S. 30f.; doch hat Greff offenbar an einigen Stellen mit bewufster Absicht den Stoff seinen Zuhörern näher zu bringen gesucht.

Ohne Zweifel wurden diese Übersetzungen von Schülern aufgeführt[1] und die Aufführung sollte, wie dies auch aus Greffs Aululariavorrede deutlich hervorgeht, dazu dienen, das Interesse des unlateinischen Publikums für die Leistungen der Schule zu gewinnen. Doch ist es begreiflich, dafs man in jener Zeit die Wirkung auf die grofse Masse am besten durch geistliche Spiele zu erreichen glaubte. Luther äufserte schon 1530, er würde es nicht ungern sehen, wenn in den Schulen die Thaten Christi in lateinischen und deutschen Spielen oder Komödien vorgeführt würden.[2] Und vier Jahre später, 1534, äufserte er in den Vorreden zu den Büchern Judith und Tobias die Ansicht, diese beiden Geschichten seien vielleicht von den Juden dramatisch vorgeführt worden, „wie man bei uns die Passion spielet und anderer Heiligen Geschichte, damit sie ihr Volk und die Jugend lehreten, als in einem gemeinen Bilde oder Spiel Gott vertrauen, fromm sein und alle Hilfe und Trost von Gott hoffen; denn Judith giebt eine gute ernste tapfere Tragödie, so giebt Tobias eine feine liebliche gottselige Comödie“, und es sei wohl möglich, dafs die Griechen ihre Weise, Komödien und Tragödien zu spielen, von den Juden genommen hätten. Luther meint sogar, dafs in der gegenwärtigen Form des Buchs Tobias noch die ursprüngliche dramatische Form hindurchblicke.[3]

Joachim Greff aus Zwickau, der früheste Verfasser von geistlichen Dramen im Stammland der Reformation[4], der seit 1528 in Wittenberg studierte, ist offenbar durch solche gelegentliche Andeutungen Luthers beeinflufst. Wenn er in der Vorrede zu seiner Aulularia-Übersetzung bemerkt, dafs diese Komödie gegen das Laster des Geizes gerichtet sei, so erinnert

---

1) Die Stellen, die dies für Andria und Aulularia beweisen, sind bei Scherer S. 199 u. 223 aus den Präliminarien dieser Stücke abgedruckt.

2) Nam et ego non illibenter viderem gesta Christi in scholis puerorum ludis seu comoediis latine et germanice rite ac pure compositis repraesentari propter rei memoriam et affectum junioribus augendum (de Wette 3. 566).

3) „Und das griechische Exemplar siehet fast also, das es ein Spiel gewesen sey, denn es redet alles in Tobiá Person, wie die Personen im Spiel zu thun pflegen.“

4) Über sein Leben vgl. Suhle im Programm des Realgymnasiums in Dessau 1888. Greff war seit 1549 Pfarrer in Rofslau; er starb 1552 an der Pest.

er zugleich an das Beispiel der Vorfahren, die mit ihren geistlichen Spielen ebenfalls eine sittliche Wirkung erzielen wollten, mit den Passionsspielen die Aufmunterung zur Andacht, mit den Dorotheenspielen sowie mit dem Spiel von der Enthauptung des Täufers die Ermahnung, auch in Trübsal und Verfolgung Gott treu zu bleiben (s. o. 1, 233). Dafs Greff die berühmten Freiberger Pfingstspiele aus eigener Anschauung kannte, ergiebt sich aus der Widmung seines Spiels auf das heilige Osterfest an Bürgermeister und Rat dieser Stadt (1542). Er will zwar jene Spiele als eifriger Lutheraner nicht durchaus billigen, meint aber, man hätte sie besser nicht abgeschafft, sondern „das unnütze hinweggenommen und das nöthige bleiben lassen". Unter diesem Unnützen versteht er nicht nur die Compassio Mariae oder legendare Zuthaten, wie die Veronica und den blinden Longinus und anderes, was er als Mönchsgedanken und -träume bezeichnet, sondern überhaupt die unförmliche Menge der Personen und Begebenheiten, durch welche die Aktion „verdunkelt und verhindert" werde, „quia ubi multitudo, ibi confusio", sowie dafs das äufsere Schaugepränge eine zu grofse Rolle spielte; er sagt, dafs die „Pompa" und „Circuit" das beste waren, „da man die Personen alle, eine nach der andern recht merken kunde", übrigens hätte der hundertste Mensch nicht die Hälfte sehen, geschweige denn hören oder etwas daraus behalten können. In diesen Äufserungen gegen das Schaugepränge, die Verworrenheit und Unübersichtlichkeit und die untergeordnete Bedeutung des gesprochenen Worts verrät sich neben dem Protestanten auch der Humanist, doch zeigt sich darin auch wiederum der protestantische Geist, der den sinnenfälligen Schmuck auf religiösem Gebiet ablehnte; wir sahen ja bereits, dafs der Eiferer Naogeorg die glanzvollen Prozessionsspiele nach mittelalterlicher Art als einen heidnischen Greuel brandmarkte und dafs Georg Major, der uns als Förderer der dramatischen Bestrebungen Greffs noch einmal begegnen wird, einen würdigen und mafsvollen Charakter der Aufführungen im Gegensatz zu dem früheren histrionischen verlangte (s. o. 2, 107). So entwickelte sich jetzt in Sachsen ein deutsches religiöses Drama halbklassischen Stils, im wesentlichen auf denselben Grundlagen beruhend, wie die lateinische geistliche

Komödiendichtung, deren damals bereits vorliegende Anfänge jedoch von Greff nirgends erwähnt werden.

Die ältesten Proben dieser neuen lutherischen Dramatik stammen aus Magdeburg, wohin Greff im Jahre 1533 von Georg Major, damals Rektor des dortigen Gymnasiums, berufen worden war. Im folgenden Jahre, 1534, liefsen sie bei einem Schützenfest in Magdeburg zu Ehren des Rats und der anwesenden Gäste, die zum Schlufs gebührend bekomplimentiert wurden, ein von Greff verfafstes „lieblich und nützbarlich spil von dem Partriarchen Jacob vnd seinen zwelff Sönen“ aufführen[1], wobei uns alsbald — namentlich im Vergleich mit den Schweizer Josephsdramen — das Streben nach knapper und übersichtlicher Zusammenfassung des Stoffs entgegentritt; es sind etwa 1900 Verse mit einer freilich recht ungeschickt durchgeführten Einteilung in fünf Akte. Wenn das komische Element hier wie überhaupt bei Greff eine geringere Rolle spielt, als selbst in manchen lateinischen geistlichen Dramen, so haben wir den Eindruck, dafs der Dichter aus der Not eine Tugend machte. Doch war Greff auch schon durch den Stoff genötigt, nach mittelalterlicher Manier mit Ort und Zeit umzuspringen; V, 1 nehmen Jakobs Söhne von ihrem Vater Abschied, V, 2 hält Joseph einen Monolog und sieht seine Brüder von weitem herbeikommen. Im übrigen bleibt Greff selbst hinter dem bescheidenen Durchschnittsmafs zurück, mit dem man sich im allgemeinen bei diesen Dichtern begnügt; auch Frau Potiphar die bei ihm den Namen Mecha führt, ist plump und ungeschickt

---

1) Der Buchdrucker Lotther spricht davon, er habe „mit schwerer Bitte von denen, so diese Historien in solche Ordnung und Reime verfasset“, die Druckerlaubnis erlangt und die beiden Namen Georgius Major und Joachimus Gref sind als Akrostichon in der „Bitte zu Gott“ am Ende des Stücks angebracht. Daraus wollte man schliefsen, dafs Greff und Major das Spiel gemeinsam verfafst hätten, und Scherer (Sitzungsber. d. Wiener Akad. hist.-phil. Kl. 90 II, 193 ff.) machte den, wie mir scheint, vergeblichen Versuch, den Anteil Greffs und Majors an diesem Spiel bis ins einzelne festzustellen. Dafs Majors Anteil nur ein verschwindend kleiner gewesen sein kann, scheint aus den Äufserungen Greffs in dem Brief an Stephan Roth (s. u.) hervorzugehen, in dem er sich als actor (Regisseur) et auctor dieses Dramas bezeichnet.

behandelt. Am ehesten läfst sich noch hören, wie sie in einem Monolog ihr Herz eröffnet: „Fürwar ich weifs nit, was ich mach, Mir leit im Sinn ein seltsam Sach Damit ich lang bin gangen umb, Ich kan nur nit darhinder kumb. Mein Herr der hat ein Knecht alldo Der leit mir stets im Sinn also u. s. w.“ Es ist erklärlich, dafs dies Drama, obwohl es das älteste im Druck erschienene unter den deutschen und lateinischen Josephsdramen ist, doch nur eine geringe Wirkung auf die späteren ausübte. Dafür war der augenblickliche Erfolg um so gröfser. Greff rühmt sich, wie er durch dies Spiel die allgemeine Gunst erlangt habe und wie er von allen Seiten mit Bitten um Abschriften bestürmt worden sei. Ein Brief an seinen ehemaligen Zwickauer Lehrer Stephan Roth[1] läfst uns erkennen, wie ihm der Beifall den Kopf verdrehte. Er sagt, dafs er fühle, die Musen seien ihm geneigt und fragt den älteren Freund, ob er sich ihnen ganz widmen solle; in diesem Fall hoffe er unter dem Beistand Apollos und Minervas der Germanicus Comicus zu werden und ebenso wie Hans Sachs in Nürnberg durch die Dichtkunst seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

Weit merkwürdiger ist ein anderes Magdeburger Drama aus dieser Zeit, die Susanna, die 1535 ohne Verfassernamen als Anhang zur zweiten Ausgabe des Spiels von Jakob und seinen Söhnen erschien. Der Stoff ist hier weit lebendiger und dramatischer dargestellt, als in den berühmteren Susannadramen von Birck und Rebhun, auch wickelt sich die Handlung rascher und kürzer ab (vier Akte, ca. 1150 Zeilen). Die beiden Greise entfalten ihren Charakter in einem Gespräch mit allerlei frivolen Witzen über die Prophezeiung des Jesaias von den sieben Weibern, die sich um einen Mann streiten[2], und beide meinen, dafs jeder von ihnen schon mit einer Frau genug ausstehe. Bei diesen humoristischen Klagen über ihr Hauskreuz ist ihr einziger Trost, dafs es noch viele andere giebt, „Die Herren sind in ihrem Haus, Wenn die Weiber sind gangen aus“ und nachdem hierauf der eine seine heimliche Liebe eingestanden hat, verrät ihm der andre, dafs er in demselben Spital krank liege.

1) Herausg. v. Suhle in den Mitteilungen des Vereins f. Anhaltische Geschichte 5, 97 f.

2) S. o. 1, 406.

Die Scene im Garten verläuft sehr lebendig und rasch; auch die Gerichtsscene macht einen weit besseren Eindruck als das endlose Gerede in Bircks Drama; Susanna beruft sich auf ihr Vorleben und auf das der Ankläger. Aus dem Prolog erfahren wir, dafs die Susanna von Schulknaben in Gegenwart der Ratsherren aufgeführt wurde; sie wollten ihnen nach altem Brauch ein deutsches Spiel vortragen, um sich wegen der Fürsorge der Ratsherren für die Schule dankbar zu erweisen.[1]

Durch das Beispiel Greffs und Majors wurde auch der in Magdeburg lebende Valentin Voith aus Chemnitz angeregt, sich noch im fünfzigsten Lebensjahr der dramatischen Dichtung zuzuwenden.[2] Voith hat seine „Esther“ am Himmelfahrtstag 1536 mit einer Widmung an seinen „günstigen Herrn und Freund“ Georg Major versehen. Er rühmt, die Aufführung des Joseph sei nicht ohne gute Wirkung auf die Gemüter abgegangen, seine Frau habe sich unter den Zuschauern befunden und gewünscht, dafs Gott viel solcher Historien aus der heiligen Schrift durch seine milde Gnade wolle herfür kommen lassen, und da sie eine sonderliche Zuneigung zu der allerfeinsten und tröstlichen Historie der demütigen Esther gehabt, so habe er — hier folgen die üblichen falschen Bescheidenheitsphrasen — sich

1) Ein Abdruck dieser Stelle aus dem Prolog bei Holstein S. 111. Ich bleibe hier bei der herkömmlichen Bezeichnung „Magdeburger Susanna“, obwohl das Stück auch in einem Nürnberger Druck o. J. vorliegt, der entschieden besser ist als der Magdeburger. Dafs das Stück aus Magdeburg stammt, ergiebt sich aus einer Redensart, die im Gespräch der beiden Alten vorkommt: „Speck zu Brombey holen“ (Brumby bei Magdeburg, vgl. Holstein a. a. O.), was auch im Nürnberger Druck wiederholt wird, obwohl in Nürnberg eine andere entsprechende Redensart gebräuchlich war, s. o. S. 288. In der Vorrede heifst es:

> Hie ist nu Babylon behend,
> doch so das Spiel erreicht sein End
> Magdeburg es wieder werden soll,
> Gott mach sie aller Gnaden voll.

Im Nürnberger Druck steht Nürnberg anstatt Magdeburg; der Verfasser hat sich hier einen herkömmlichen Spafs der Prologsprecher in den italienischen Komödien zu eigen gemacht, deren Einflufs sonst in diesen Stücken nicht hervortritt.

2) Über Voiths Leben vgl. Uhle in den Mitteilungen d. Vereins f. Chemnitzer Geschichte 9, 159ff. 1541 ist er als Steuereinnehmer in Magdeburg nachgewiesen.

unterfangen, solche Historie in kurze Reime zu bringen. Während Voith in diesem trockenen und dürftigen Machwerk sich ziemlich genau an den biblischen Text hält, und sein fünfaktiges Drama in 1565 Versen absolviert, wagte er sich in seinem Spiel von Ursprung, Fall und ewiger Freude der Menschen (1538; 3068 Verse) an eine Darstellung der Menschheitsgeschichte vom Sündenfall bis zur Erlösung, indem er aus der Fülle der Begebenheiten einzelnes breit ausführte, anderes nur kurz andeutete und dabei auch allegorische Figuren zu Hilfe nahm, ganz in der Art der mittelalterlichen Mysterien, jedoch natürlich mit lutherischer Tendenz; die Anregung gewährte ihm, wie er selber sagt, ein allegorisches Bild in der Magdeburger Ratsstube. Inzwischen verfafste auch der betriebsame Greff, der Magdeburg verlassen hatte, noch mehrere geistliche Spiele; 1536 dramatisierte er die von Luther empfohlene Geschichte der Judith und widmete sie dem Herzog von Anhalt, der ihn als Schulmeister nach Dessau berief. Hier liefs er dann noch zwei Spiele von den Patriarchen Abraham und Isaak folgen, und bearbeitete aufs neue sein früheres Spiel von Jakob und seinen Söhnen, das nun mit den beiden vorhergehenden eine Art von Trilogie bildet. Das Ganze widmete er dem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen, der sich schon die Judith und den Jakob hatte aufführen lassen; er preist ihn als freigebigen Gönner von „solchen und dergleichen, sonderlich geistlichen Spielen und solchen Actionibus, die was trefflichs in sich begreiffen“. Dann folgte noch ein Spiel aufs Osterfest (gedr. 1542); die Widmung an den Rat der Stadt Freiberg, die vormals ein Hauptsitz der geistlichen Dramatik nach mittelalterlicher Art gewesen war, giebt ihm Anlafs zu vergleichenden Betrachtungen im protestantischen Sinn (s. o. S. 226), ferner ein Spiel von der Auferweckung des Lazarus (gedr. 1545), dem Rat der Stadt Halle gewidmet, von dem er hoffte, er werde „solchs Spektakel und Mirakel Christi in einem öffentlichen Proscenio nach Gelegenheit exhibiren“ und auch einen Geldbeitrag dazu spenden, endlich 1546 „eine schön neue Action auf das 18. und 19. Capitel des Evangelisten Lucae gestellet“, mit einer Widmung an die Adresse der „wohlerbauten, ehrlichen und weitberühmten Kaufstadt Leipzig“, die nunmehr nach Einführung der Refor-

mation manchen frommen, bekehrten und christlichen Zachäus besitze, so dafs Greff hoffen konnte, ein Stück, das wie das seine die gröbste und knolligste Polemik gegen das Papsttum enthielt, werde dort freundliche Aufnahme finden. Auch andere Anhänger Luthers waren eifrig bemüht, das geistliche Drama über die sächsisch-thüringischen Lande zu verbreiten. Paul Rebhun, 1531—38 Lehrer am Gymnasium in Zwickau, liefs am Sonntag Invocavit 1535 seine Susanna von den Bürgern von Kahla, wo er früher als Schulmeister gewirkt hatte, aufführen, und nachdem sie 1536 im Druck erschienen war, folgte 1537 eine abermalige Aufführung in Zwickau. Im folgenden Jahr erschien von ihm ein neues Drama, die Hochzeit zu Kana, wo er noch deutlicher und entschiedener, als dies schon in der Susanna der Fall war, die Luthersche Auffassung von der Gottseligkeit des ehelichen Standes und des christlichen Familienlebens hervorheben konnte. In Zwickau lebte auch der eifrige Lutheraner Hans Ackermann, der schon 1534 von Greff als dramatischer Dichter gerühmt wird. Sein frühestes erhaltenes Stück ist jedoch der verlorene Sohn (aufgeführt 1536), eine freie deutsche Bearbeitung von Gnaphaeus Acolastus mit entschiedener Hervorhebung der Lutherschen Rechtfertigungslehre; die Druckausgabe (1537) widmete er der Herzogin Katharina von Sachsen, der Gemahlin Heinrichs des Frommen, die eifrig bestrebt war, ihren Mann für die neue Lehre zu gewinnen. 1539 veröffentlichte er seinen Tobias mit einer Widmung an Paul Rebhun; nachdem dieser in seinem Hochzeitsspiel den Ehestand verherrlicht habe, wolle er selber in seinem „wohlgeplagten und doch unverzagten Ehemann“ Tobias ein gleiches thun, im Gegensatz zum Papsttum, das dem Teufel zu Ehren den unehelichen geistlosen Stand anpreise. Später, 1546, verarbeitete er noch die Parabel vom barmherzigen Samariter zu einem „geistlichen und fast tröstlichen Spiel.“[1] Unter Rebhuns Einflufs steht auch Hans Tirolf aus Kahla, der zuerst die Schule in Zwickau und dann seit 1538 die Universität in Wittenberg besuchte, wo er 1539 seine „erste Frucht des Reimens und geistlichen Spielmachens“ veröffentlichte. Es ist dies „die schöne

1) Neu herausg. v. Bolte im Archiv f. d. Studium d. n. Sprachen 77, 303ff.

Historia von der Heirat Isaaks und seiner lieben Rebecken", worin nach Angabe des Titelblatts angezeigt wird, „wie christliche Eltern für ihre Kinder, dieselbigen gottseliglichen im Ehestand zuversorgen und die Kinder ihnen hierinne zu folgen schuldig sind". Damit war für die Tradition des geistlichen Dramas ein neuer Stoff gewonnen, der einen Lieblingsgedanken der Lutheraner veranschaulichen konnte. Die Widmung enthält ein bemerkenswertes Zeugnis für die wachsende Beliebtheit dieser Spiele, Tirolf bezeichnet sie als einen „gemeinen Brauch", der „von gelehrten Leuten als nützlich und löblich gepreiset wird".

Doch griffen die Wittenberger auch über das biblische Stoffgebiet hinaus. Der in den religiösen Kämpfen der Zeit viel genannte Johann Agricola von Eisleben war 1536 als Professor der Theologie nach Wittenberg zurückgekehrt. Wenn er im Jahre 1537 eine Tragödie von Johannes Hus veröffentlichte[1], so war das in gewissem Sinne ein protestantisches Heiligen- und Märtyrerspiel, wie es denn auch Greff als „die Tragoedia des heiligen Merterers Sanct Johannis Hus" bezeichnet. Ein böswilliger Pseudonymus, Johann Vogelgesang, hinter dem sich Cochläus verbirgt[2], veröffentlichte 1539 eine Beurteilung des Spiels in Form eines Gesprächs zwischen Luther und Melanchthon, ein völlig vereinzeltes Beispiel litterarischer Kritik auf diesem Gebiete. Er legt Melanchthon die Worte in den Mund: „Wenn ich sie ansehe gegen andere Tragedien als Sophoclis, Euripidis, Senecae etc., so werde ich schamroth dafs es diesen Namen hat und bei uns gedruckt ist"; während eine rechte Tragödie selten mehr als zehn Personen habe, habe diese achtunddreifsig, auch sei der Stylus viel zu gering und niedrig, die Reime vielmals ungereimt und kindisch gekuppelt und mit unnötigen Worten genötiget. Man sieht, dafs Cochläus hier,

1) Eine Aufführung i. J. 1535 in der Nicolaikirche zu Torgau, die damals schon keinen kirchlichen Zwecken mehr diente, erwähnt Taubert in den Publikationen des Altertumsvereins zu Torgau 7, 30. Die Worte Agricolas in der Vorrede lassen von einer solchen früheren Aufführung nichts vermuten. Die Äufserung Greffs in der Widmung vor der Historie von den drei Erzvätern.

2) Vgl. Paulus im Katholik 1895 I, 571 ff. und oben S. 267.

ebenso wie in seiner religiösen Polemik an Einzelfragen kleben bleibt; der Dichter, dem es blofs um eine energische populäre Wirkung zu thun war, hat sich durch solche Bedenken aus dem Bereich der Renaissancepoetik gewifs nicht anfechten lassen. Mit den schlechten Versen, ungenauen Reimen und Flickworten hat es allerdings seine Richtigkeit, doch läfst der Herzensanteil und die tiefe Entrüstung des Dichters ihn mitunter glückliche Töne und charakteristische Wendungen finden, wenn z. B. Hus im Vertrauen auf das freie Geleit in den Konzilsaal tritt und erst mit freundlichen Gebärden begrüfst, dann unter Beschimpfungen verhaftet wird. Ausführliche Bühnenanweisungen sollen die Wirkung unterstützen; wenn Hus während des Verhörs Wiclif rühmt, „da sollen die Cardinele vnd Bischoffe alle lachen, vnd zum letzen vor zorn jre köpff schüttelen". In der heftig antipapistischen Vorrede spricht Agricola die Hoffnung aus, dafs das Stück nicht nur gelesen, sondern auch gespielt würde und wirklich liefs der Kurfürst Johann Friedrich es noch im Jahre 1538 an seinem Hof in Torgau aufführen. Auch als das wütende Kampfdrama des Naogeorg, der Pammachius, 1538 in Wittenberg erschien, wurde es alsbald durch Übersetzungen und Aufführungen in deutscher Sprache den breiten Massen zugänglich gemacht. Justus Menius, der angesehenste Vertreter des Luthertums in Thüringen, bezeichnet es im Vorwort zu seiner gereimten Übersetzung (1539)[1] als deren ausdrücklichen Zweck, „das sie allenthalben nicht allein gelesen, sondern auch geschawet werden müg, auff das dadurch die alten, so etwa das Bapstum gesehen haben, erinnert, des selben nicht vergessen, die jungen aber, so es nit gesehen, davon berichtet werden, dem lieben Gott für sein heilwertigs Wort, dadurch er uns vom Bapstum erloset, ewig lob und danck sagen, dem Bapstum ewig feind sein und dasselbig mit allen Sophisten und Heuchlern jnn abgrund der hellen verfluchen und verdammen mögen. Amen." Nach diesen Worten mufs es uns eigentümlich berühren, wenn Menius uns berichtet, er hätte selber schon die Absicht gehegt, ein Gemälde des Papsttums

1) Neudruck von Froning in der Sammlung „Deutsche Nationallitteratur" 22, 183 ff.

zu entwerfen, doch habe er besorgt, sein Pinsel möchte zu weich sein, so dafs er das Papsttum nicht häfslich und greulich genug malen könne. Im folgenden Jahre erschien auch Tirolf mit einer Übersetzung dieses „sehr künstlichen und lieblichen tragischen Spiels, in welchem das greuliche, verführerische und verderbliche Papstthum fein eigentlich entworfen"; er wollte, da er von Menius' Absichten gehört hatte, anfangs seine Arbeit unveröffentlicht lassen, doch wurde er zur Herausgabe ermuntert durch Naogeorgus, damals Pfarrer in Kahla, der ihn in einem vorangestellten Komplimentierungsgedicht als „nostri primi operis secundus auctor" bezeichnet. Auch Rebhun schickte empfehlende Verse voraus, auf die wir ebenso wie auf die Übersetzung selber bei Betrachtung der Verskunst Rebhuns und seiner Schule noch zurückkommen müssen.[1]

Inzwischen verbreitete sich das protestantische Schuldrama immer weiter über das deutsche Gebiet. Der Hamburger Heinrich Knaust, der seit 1537 in Wittenberg studierte, veröffentlichte dort 1539 eine „Tragedia von Verordnung der Stände oder Regiment", wo er in die Urgeschichte der Menschen und des ersten Brudermordes die merkwürdige Fabel von der Entstehung der Ungleichheit der Stände verflicht (s. o. 2, 109); er benutzte die Fabel offenbar in der Version des Melanchthon, und indem er die Ungleichheit der Stände als eine göttliche Einrichtung darstellte, bot sich ihm die Gelegenheit zu einem Ausfall gegen die demokratischen Tendenzen der Wiedertäufer. Nicht lange darauf wurde er als Rektor des Cölnischen Gymnasiums nach Berlin berufen, wo damals durch den Kurfürsten Joachim II. die Reformation eingeführt wurde, und liefs dort zum Dreikönigstag 1541 von seinen Schülern ein Drama aufführen, das erste deutsche Weihnachtsspiel eines Protestanten.[2]

---

1) Von zwei anonymen Pammachius-Übersetzungen, deren eine 1539, die andere o. J. erschien, ist der Entstehungsort nicht bekannt, doch scheinen beide ins alemannische Gebiet zu gehören, vgl. die Beschreibung der Drucke in der Ausg. des Pammachius von Schmidt u. Bolte S. IX ff.

2) Von dem schon früher gedichteten Prophetenspiel des Hans Sachs (s. u.), das einen völlig anderen Charakter trägt, sehe ich dabei ab. Über das Lutherische Lied in den Weihnachtsspielen vgl. Bolte in den Märkischen Forschungen 18. 166.

Selbst ein erfolgreicher geistlicher Liederdichter, hat er hier mit Recht das liebliche Weihnachtslied Luthers: „Vom Himmel hoch da komm ich her“ als den schönsten Ausdruck der Feststimmung dem Engel Gabriel in den Mund gelegt, ein Lied, das uns in den meisten evangelischen Weihnachtsspielen wieder begegnet; im übrigen mufs es ihm in jener Zeit des erbitterten kirchlichen Kampfes als Verdienst angerechnet werden, dafs er nicht wie andere protestantische Dramatiker den Gottesfrieden des Weihnachtsfestes durch giftige Polemik entweiht hat. Krüginger aus Joachimsthal, der um dieselbe Zeit (1538) in Wittenberg studierte und später als Schulmann und Geistlicher in Sachsen wirkte, dramatisierte das Gleichnis vom armen Lazarus (1543) und die Geschichte Johannes des Täufers (1545); ersteres Spiel wurde auch von den Bürgern seiner böhmischen Heimatstadt aufgeführt. Und zehn Jahre später (1555) veröffentlichte er eine neue Bearbeitung des Lazarus; gegenüber der ersten, die er nach seinem eigenen Geständnis in Eile zusammengerafft hatte, bezeichnet sie einen grofsen Fortschritt. Denn nicht nur wird jetzt das Treiben des reichen Mannes in weit ausgiebigerer Weise verwertet, um ein satirisches Zeitbild zu entrollen, er hat nunmehr auch in der Verskunst den höheren Anforderungen Rebhuns Genüge geleistet und nach dessen Vorbild mannigfaltige Metra angewendet. Auch zeigt sich, wie sehr das geistliche Drama inzwischen an Verbreitung und Ansehen gewonnen hatte; während Krüginger in der Vorrede zum Johannes sich noch darüber beschwert, sein Erstlingsdrama sei ihm „verübel gehabt und ausgelegt“ worden „sonderlich von denen, die doch pflichtig und schuldig wären, alles das zu fördern, darinnen man Gottes Ehr und des Nächsten Nutz suchete“ — ist der umgearbeitete Lazarus von empfehlenden Worten der Amtsbrüder begleitet, die den fleifsigen Bemühungen des geistlichen Dramatikers das wärmste Lob spenden. Beide Spiele sind bei dem Verleger des Rebhunschen Kreises, Wolfgang Meyerpeck in Zwickau erschienen, dem Krüginger seinen Johannes widmete als einem Manne, der an solchen Spielen ein „sonderliches Wohlgefallen“ habe.

So haben sich die dramatischen Bestrebungen der Wittenberger Schule immer weiter verbreitet und allenthalben Nach-

ahmung gefunden: in Thüringen, in der Lausitz, in den protestantischen Städten Deutsch-Böhmens, ferner in Brandenburg, wo uns bereits Heinrich Knaust begegnet ist und sodann über das niederdeutsche Sprachgebiet hin, wo jedoch für diesen Litteraturzweig die hochdeutsche Schriftsprache mafsgebend blieb.[1] Ebenso wurde das protestantische Schuldrama in den süddeutschen Reichsstädten eingebürgert, und geriet dort mit dem gleichzeitig aufblühenden Meistersingerdrama bald in Gegensatz, bald in Wechselwirkung. In Nürnberg hatte Hans Sachs in der Zeit von 1527—36 mehrere Dramen veröffentlicht, u. a. einen Tobias und eine Esther, in denen er sich schon seinen eigentümlichen Stil für das ernste Drama ausgebildet hatte, ein Stil, zu dem er wieder zurückkehrte, als er nach jahrelanger Unterbrechung von 1545 an eine überreichliche theatralische Wirksamkeit entfaltete. Auch Leonhard Culmann aus Crailsheim (1498—1562), der 1522—55 als Lehrer und Prediger in Nürnberg thätig war und als eifriger Anhänger seines Amtsbruders Osiander in den theologischen Streitigkeiten der Zeit viel genannt wird, kann in seinen dramatischen Dichtungen nicht eigentlich als ein Propagator der sächsischen Manier bezeichnet werden. Ebenso scheint es sich mit dem Nürnberger Schulmeister Laurentius Rappolt zu verhalten, der 1552 erklärte, er spiele schon seit fünfzehn Jahren mit seinen Schülern Komödien; sein einziges erhaltenes Spiel, der Hecastus, stimmt fast ganz mit dem gleichnamigen Hans Sachsschen Drama überein.[2]

Aber auch auf die katholischen Gegenden wirkte der Einflufs der protestantischen Dramatik. So bearbeitete der Buch-

1) Die merkwürdige Aufführung eines Spieles vom reichen Mann und armen Lazarus, die von den Wiedertäufern in Münster während der Belagerung 1535 veranstaltet wurde, fand wohl in niederdeutscher Sprache statt. 1552 spielten dort die Söhne des Malers Ludger ein Spiel von den Planeten, im selben Jahre die Klerke der Domschule eine Komödie von Rothlin (?) und Lazaro, vgl. Wormstall in d. Zeitschr. f. vaterländische Gesch. u. Altertumskunde v. Westfalen 56, 75 ff.

2) Über sonstige Nürnberger Schüleraufführungee in dieser Zeit vgl. die von Michels in der Vierteljahrsschr. f. Litt.-Gesch. 3, 34 ff. veröffentlichten Auszüge aus den Ratsprotokollen s. a. 1552. Näheres über Rappolts Hecastus in Goedekes Everyman 1865.

drucker Jaspar von Gennep in Köln den Homulus, ein lateinisches Drama aus dem Everymankreise, und liefs es 1539 öffentlich aufführen. Gennep war ein eifriger Verfechter der katholischen Sache und hat auch sein Drama zu einem Angriff auf die lutherische Rechtfertigungslehre benutzt. Indem er jedoch neben seiner lateinischen Quelle auch manches aus einem protestantischen Tendenzdrama des Leonhard Culmann entlehnte, gab er ein Beispiel seiner höchst unbefangenen Manier, protestantische Werke auszuschreiben und für seine Zwecke umzumodeln, eine Manier, die ihn später in eine heftige Polemik mit dem streitbaren Cyriacus Spangenberg verwickelte.[1] Die Mannigfaltigkeit des Versbaues hat er vermutlich aus der Susanna des Paul Rebhun gelernt. Die Aufführung scheint Beifall gefunden zu haben, und da im folgenden Jahre Gennep verhindert war, ein neues Stück zu liefern, sprang sein Berufsgenosse, der Buchdrucker Peter Jordann in die Lücke ein und schrieb seinen Joseph[2] mit starker Benutzung der Dramen Bircks und Rütes; die zehnsilbigen Verse, in denen das ganze Stück gedichtet ist, berechtigen zu der Annahme, dafs er unter dem Einflufs Genneps und der metrischen Reformbestrebungen der sächsischen Schule stand.

Auch in Österreich und Bayern, wo die Regierungen so streng am alten Glauben festhielten, haben die Anhänger der Reformation es mitunter gewagt, ihre Überzeugungen in biblischen Dramen nach der neuen Art zu verkündigen. Der berühmteste Schuldramatiker aus diesen Gegenden, Paul Rebhun (geboren zu Waidhofen in Niederösterreich), hat allerdings seine Thätigkeit ausschliefslich in den sächsischen Landen entfaltet. Simon Gerengel, Pfarrer zu Aspang im Wiener Wald, der sich der Reformation anschlofs und deshalb von 1551—54 gefangen gehalten wurde, dichtete in seinem Kerker zu Salzburg eine Tragödie von Johannes dem Täufer (1553), die mir leider nicht zugänglich war. Der ergreifende Brief, den er in diesem Jahre aus dem Gefängnis an seine alte Mutter richtete, die eine lange beschwerliche Reise nach Salzburg unternommen

1) Vgl. N. Paulus im Katholik 1895, I, 408 ff.

2) Das obige nach den Mitteilungen und Auszügen Weilens S. 62 ff.

hatte, aber nicht bei ihm vorgelassen worden war, läfst darauf schliefsen, dafs er sich in der Stimmung befand, die Tragik der eigenen Situation auf den gewählten Stoff zu übertragen.[1] Aber während der Regierung Maximilians II. konnte der Schulmeister Thomas Brunner zu Stein in Oberösterreich es wagen, neben seinen anderen Laboribus eine biblische Historiam für die Hand zu nehmen und dieselbige der lieben Jugend zu guter Anweisung christlich gestellet öffentlich aufführen zu lassen. Es war eine Historie von Jakob und seinen Söhnen, die er mit einer entschieden protestantischen Widmung an den Rat der Stadt im Druck erscheinen liefs (Wittenberg 1566); zwei Jahre später liefs er noch einen Tobias nachfolgen. Ebenso konnte sich das protestantische Drama in den deutschen Gemeinden Ungarns ungestört entfalten; nach einem Verzeichnis von Aufführungen in Bartfeld scheint es, dafs dort u. a. Culmanns Spiel vom bekehrten Sünder 1554, sowie dessen Spiel von der Wittfrau 1556 aufgeführt wurde; der Bartfelder Schulmeister Stöckel, der uns noch als Verfasser einer Susanna begegnen wird, hatte 1531/32 in Wittenberg studiert.[2]

In Bayern scheint man sorgsam darüber gewacht zu haben, dafs die neue Lehre nicht durch Schulaufführungen verbreitet wurde, wie sich dies namentlich aus den Schulvisitationen 1558—60 ergiebt.[3] Doch wurde hier das deutsche Schuldrama auch von unverdächtigen Katholiken gepflegt; Hieronymus Ziegler veröffentlichte sein lateinisches Drama von Isaaks Opferung (1543)

---

1) Der Brief bei Raupach, Evangelisches Österreich II, Beilage S. 89 ff., Mitteilungen über den Druck der Tragödie im Serapeum 1864 S. 290.

2) Das Verzeichnis hat Abel in der Ungarischen Revue 4, 670 mitgeteilt, über Stöckels Leben vgl. Bolte in der allg. deutschen Biographie.

3) So wird gelegentlich dieser Visitationen von einem Schulmeister Johannes Neblmayr berichtet: „Ist in religione catholisch und in München geboren, läfst nichts lutherisch lesen, ist fleissig und eins ehrbarn Wandels, durch die Knaben läfst er alle Morgen das Veni sancte singen, hat nie keine comedias gehalten“. Vgl. Knöpfler, Die Kelchbewegung in Bayern, München 1891 S. 17, 93; ähnliche Bemerkungen über andere Schulmeister ebenda passim. Ein Spiel von der Unschuld Christi, ganz im mittelalterlichen Stil, das in einer Handschrift des 16. Jahrhunderts erhalten ist und, wie es scheint, vor dem bayrischen Hof aufgeführt wurde, hat Birlinger im Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen 39, 367 ff. herausgegeben.

im folgenden Jahre in deutscher Sprache und Wolfgang Herman, der 1557 Zieglers Infanticidium übersetzte, bezeichnet sich im Widmungsschreiben als einen „Liebhaber unserer uralten wahren catholischen Religion“. Dafs die Behörden in Tirol zur Zeit des Erzherzogs Ferdinand auf die deutschen Komödien ein wachsames Auge richteten, ergiebt sich aus einem Verzeichnis konfiscierter Bücher[1], worin u. a. „der ungerathene Sohn“, „die zehn Alter“, ein offenbar schweizerisches Spiel von Bruder Clas und Bruder Tell und noch mehreres andere Dramatische erwähnt wird.

Wolfgang Schmeltzl aus Kemnat in der Oberpfalz ist als katholischer Vertreter des neuen Stils in Wien von Bedeutung. Von 1540—53 lebte er dort als Schulmeister am Schottenkloster, wo er alljährlich von seinen Schülern eine Komödie aufführen liefs; sieben davon sind uns durch den Druck erhalten. Die erste darunter ist eine Bearbeitung des Acolastus, der also auch hier die Bahn eröffnet, bei der Aufführung 1540 war der römische König Ferdinand zugegen. Unter den übrigen Stücken Schmeltzls befindet sich auch eine Bearbeitung von Rebhuns Hochzeit von Kana; hier giebt es bei der Hochzeit auch Wein vom Kahlenberg. In der Widmung des Acolastus an den Abt des altberühmten Benediktinerklosters Göttweih[2] wird rühmend hervorgehoben, dafs dieser geistliche Würdenträger ein fürsorglicher Freund des Schulwesens sei und in Göttweih eine Judith haben aufführen lassen. Später haben dann auch die Jesuiten die wirksame Propaganda durch deutsche Dramen nicht verschmäht.

In anderen Gegenden, wo um diese Zeit keine Dichter von geistlichen Dramen nachweisbar sind, haben sich wenigstens urkundliche Belege über Aufführungen erhalten, so wurde Rebhuns Susanna 1538 mit Tapferkeit und grofsem Ernst in Worms, 1545 in Frankfurt a. M., 1541 in Strafsburg aufgeführt, doch könnte es sich in den letzteren Fällen auch um Bircks gleichnamiges Drama handeln; auch hören wir von einer Aufführung von Rebhuns Hochzeit von Kana in Königsberg 1539

1) Mitgeteilt von Zingerle in den Sitzungsberichten d. Wiener Akad. h. phil. Kl. 55, 610 f.

2) Bartholomaeus Schönleber, † 1541.

und von einer Aufführung eines Josephdramas in Stralsund 1542.[1] Im weiteren Verlauf der vierziger Jahre zeigt sich dann immer deutlicher, wie zugleich mit der Konsolidierung des protestantischen Kirchen- und Schulwesens die von den Schulmeistern geleiteten deutschen Aufführungen sich neben den lateinischen als eine ständige Einrichtung einbürgern. Die Opposition blieb zwar nicht aus; Greff, der eifrigste unter den dramatischen Schulmeistern, stiefs 1543 in Dessau auf den Widerspruch seines dortigen Pfarrers, doch die Gutachten, die er in Wittenberg von Luther, Melanchthon, Hieronymus Nopus, Georg Major und Paul Eber einholte, lauteten günstig für ihn: wenn solche Spiele ohne Leichtfertigkeit und Possenreifserei vorgeführt würden, so sei dies eine treffliche Art, den Unwissenden die Bekanntschaft mit den heiligen Geschichten zu vermitteln.[2] Aber neben den geistlichen Bedenken, die gegenüber einer solchen Fürsprache verstummen mufsten, fehlte es nicht an Bedenken exklusiv-humanistischer Natur, wie sie vor allem hervortraten, als Heinrich Moller, seit 1560 Rektor in Danzig, dort von seinen Schülern neben den Terenzischen Komödien auch deutsche geistliche Spiele aufführen liefs. Der Danziger Arzt Placotomus, ein entschiedener Anhänger der Aufführungen Terenzischer Lustspiele, erklärte sich 1564 gegen die deutschen Aufführungen[3], die einer Lateinschule unwürdig seien, denn die Schüler sollten lieber für die periti und artifices, als für den vulgus imperitus und die opifices spielen. Auf die Zahl

1) Vgl. Jahresberichte f. n. d. Lit. Geschichte 1892 II 4, 29; Wehrmann, aus Pommerns Vergangenheit (Stettin 1891) S. 107.

2) Über diese Gutachten vgl. Holstein S. 22 und Buchwald in den Theologischen Studien u. Kritiken 59, 568 ff. Der Widerspruch des Dessauer Pfarrers erfolgte „ob actionem quandam germanicam resurrectionis dominicae“, also jedenfalls Greffs Osterspiel.

3) Die Ansichten des Placotomus entnehme ich aus einem Abdruck von dessen Aufsatz in seinem Buch De schola (1566, Expl. in Krakau). Zur Geschichte und Bibliographie des Danziger Streites vgl. Bolte S. 5 ff. — Ähnlich erklärt auch Johannes Gigas (citiert bei Janssen 7, 115), man solle die deutschen Spiele den Handwerksgesellen und deutschen Brüdern überlassen. „Deutsche Brüder“, im 16. Jahrhundert ein verächtlicher Ausdruck für solche, die kein Latein verstehen. Übrigens hat Gigas selber das deutsche Spiel von der schönen Magelone (s. u.) mit empfehlenden lateinischen Versen begleitet.

der Zuschauer komme es nicht an und der religiöse Zweck werde durch Gottesdienst und Predigt besser erfüllt als durch Schauspiele, die Lateinschüler sollten dergleichen lieber den deutschen Schülern überlassen; es sei widersinnig, wenn man in den Schulen bei Strafe verbiete, deutsch zu sprechen und doch deutsche Aufführungen veranstalte. Aber die gegnerische Meinung behielt den Sieg. Das Hauptargument für die lateinischen Aufführungen, die Vervollkommnung in der fremden Sprache mufste hier freilich wegfallen, dafür wurde aber ein anderes Argument, die Gewöhnung an ein freies und sicheres Auftreten, um so häufiger wiederholt.[1] Und trotz allen exklusiven Bedenken mufste es doch schöner sein, eine möglichst grofse Zuschauermenge heranzuziehen[2], dadurch wurde die Spiellust beflügelt und die Popularität der neubegründeten oder neu organisierten Stadtschulen in weiten Kreisen der Einwohnerschaft befestigt. Der Magdeburger Johann Baumgart bezeichnet es als einen Hauptzweck solcher Aufführungen, dafs „beide, gelehrte und ungelehrte, Bürger, Bauern und alle Mann den profectum, wachsen und zunehmen der Schule sehen und erfahren, auch

1) So sagt Krüginger im Prolog zum Lazarus:
Die jugend lernt auch, wie sie an geperden
fein steiff vnd ehrlich sol erzogen werden,
das manche werdn in solcher vbung gschlieffen
die sonst dem Grobiano stets nachlieffen.

2) Stöckel bekennt im Prolog zu seiner Susanna:
Wir solten vns billich im Latein
weil wir derselben sprach Jünger sein
vben mehr denn in deudscher sprach,
vnd vns in reden richten darnach,
zu brauchen gleiche form vnd kunst.
Denn wo sol man solchs lernen sonst?
das vnser rede ein rechte gestalt
habe vnd etwa ein gewalt,
aus zu richten bey Leuten was,
das man sich vberreden las ....
Wir müssen vns aber nach der zeit
richten, in welcher wenig leut
lateinischer zungen kündig sein,
darumb wir nu vil jar allein
in gemeiner sprach vns hören lan,
damit man vns verstehen kan.

ein jeder desto mehr lust die seinen zur Schule zu halten haben möge." Und vor allem konnte die sittlich-religiöse Wirkung, auf die man doch so viel Wert legte, nur bei deutschen Aufführungen auf eine gröſsere Masse sich erstrecken. Diesen Gesichtspunkt sehen wir schon in den Wittenberger Gutachten hervorgehoben, ebenso empfahl 1539 ein angesehener Vertreter der Nürnbergischen Kirche, Wenzeslaus Link[1] die geistlichen Spiele mit Berufung auf den Apostel Paulus, der sich freue, daſs Christus in allerlei Weise verkündigt werde; auch die Propheten hätten das Volk mit äuſserlichen Zeichen „gleichsam spielweiſs ermanet und gelocket". Ähnlich äuſsern sich die Dichter selber; Greff bezeichnet es als einen Hauptzweck seiner deutschen Bearbeitung von Sapidus Lazarus, daſs dadurch die Lehre von der Auferstehung der Toten „von dem jungen Volke und simpeln, einfältigen Leuten" besser gefaſst werden könne und Krüginger meint in der Vorrede zu seinem Lazarus, solche Spiele seien für einfache Menschen dasselbe, wie Puppen für die Kinder. Und wie schon im Mittelalter oftmals geistliche Spiele zur Fastnachtszeit aufgeführt worden waren und auch Burkhard Waldis seinen verlorenen Sohn für diese Zeit bestimmt hatte, so spielte man weiterhin mit Vorliebe biblische Dramen, um den profanen Fastnachtsbelustigungen entgegenzuwirken; selbst Peter Jordann im karnevalsfrohen Köln bekennt, sein Spiel von Joseph (1540) in solcher Absicht gedichtet zu haben. Die Bemerkung, daſs es sich hier um kein gewöhnliches Fastnachtsspiel handle, kehrt öfters in den Prologen wieder. Als eine heilsame Ablenkung vom Spielen und Saufen werden die geistlichen Spiele von Greff vor seinem Spiel von den Erzvätern und von Ackermann vor seinem Tobias empfohlen.[2]

Das Bedenken, daſs die Darstellung des Lasters, selbst des bestraften Lasters auf der Bühne von nachteiligen Folgen für die Sittlichkeit sein könne[3], wurde auch hinsichtlich der

---

1) In einem Briefe, der 1539 zusammen mit Culmanns Spiel von der Bekehrung eines Sünders gedruckt wurde.

2) Eine ähnliche Äuſserung Bircks s. o. S. 322.

3) S. o. 2, 107 f. Auf den dort erwähnten Ausspruch Bircks hat Joachimsohn in der Zeitschrift d. histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg 23, 187 ff. hingewiesen.

deutschen Aufführungen geäufsert, Lucas May verbreitet sich darüber im Prologus apologeticus vor seiner Komödie und meint, dann dürfe man ja auch nicht die Passion predigen, aus Furcht, es könne sich jemand den Judas zum Vorbild nehmen. Aber Gart im Schlufswort zu seinem Spiel vom keuschen Joseph hält es doch für nötig, die Zuhörer zu warnen:

Noch eins bit, klaub nit aufs dem spil
was dich zum argen reytzen will.

Auch die Breslauer Geistlichkeit scheint der Ansicht gewesen zu sein, dafs eine solche Gefahr gerade bei diesem Stoff besonders nahe liege und beanstandete daher im Jahre 1580 die Aufführung von Adam Puschmanns Komödie vom Patriarchen Joseph. Offenbar um solchen Bedenken zu begegnen, richtete Puschmann eine „Vermanung an den christlichen Leser vnd Actores dieser Comedien", worin er auseinandersetzt, dafs die Lasterhaften immer im Laufe eines Stücks mit Reden widerlegt und am Schlufs bestraft werden müfsten. Auch solle man stets die Rolle eines Lasterhaften einer tüchtigen, ehrbarlichen Person anvertrauen, die mit dem betreffenden Laster nicht behaftet sei, und ebenso solle „eine person, welche vorhin mit solchen ergernussen behafft, mit concordirtem ergerlichem Text, darvon zu reden nicht belegt werden, damit sie mit ergernus nicht gestercket, sondern derselbigen Person einen solchen Text zueigenen, der solche Laster straffe".[1] Es ist indes sehr zweifelhaft, ob man in Wirklichkeit immer derartige Vorsichtsmafsregeln traf.

So wurden die deutschen geistlichen Spiele in einer andern Form von neuem eingebürgert. Im Gegensatz zu dem schweizerisch-elsässischen Stil trat jedoch, wie bereits angedeutet, im mittleren und nördlichen Deutschland der Zusammenhang mit dem neulateinischen Schuldrama deutlicher hervor. Demgemäfs waren auch hier in erster Linie die Schüler und nicht die Bürger als Darsteller thätig. Aber wie zwischen diesen beiden Formen des Dramas die mannigfaltigsten Kreuzungen und Übergänge stattfinden, so läfst sich auch zwischen bürgerlichen Auf-

1) Das Obige nach Puschmanns Singebuch, handschriftlich in der Breslauer Stadtbibliothek M 1009 Bl. 24.

führungen und Schüleraufführungen keine feste Grenze ziehen. In der ersten Zeit tritt auch in Norddeutschland das bürgerliche Element bei den Aufführungen stark hervor, die mittelalterliche Tradition war dort offenbar noch nicht in Vergessenheit geraten, und Ackermann im Tobiasprolog bezeichnet es als eine gute Gewohnheit, die vor Zeiten geherrscht habe, „zu üben vor dem gemeinen Mann Was Gott für Wunder hat gethan.“ Ein Hauptwerk der klassizistisch-protestantischen Richtung, Rebhuns Susanna, wurde bei der ersten Aufführung in Kahla 1535 von dortigen Bürgersleuten dargestellt und auch Jordann in Köln liefs seinen Joseph von Bürgern und jungen Gesellen aufführen. Zu Pulsnitz in der Lausitz wurde der Schulmeister Johann Narhamer von Bürgern gebeten, ihnen ein Spiel von Hiob (gedr. 1546) zu schreiben, Narhamer bezeichnet solche Aufführungen ähnlich wie Ackermann als eine gute alte bürgerliche Übung. Öfters wirkten auch Schüler und Zünfte zusammen, wie z. B. bei der Susanna-Aufführung, die ein Frankfurter Schulmeister 1545 veranstaltete; ebenso liefs 1561 der Schulmeister H. Müller in Annaberg ein selbstverfafstes deutsches Auferstehungsspiel von Bürgern mit Zuziehung einiger Schüler auf dem Markt darstellen.[1] Doch hatten manche Schulmeister ihre Bedenken gegen solche gemeinsame Unternehmungen; als einige Nördlinger Bürger (vermutlich 1553) eine Komödie vom reichen Mann und armen Lazarus spielen wollten und den Magister der Lateinschule ersuchten, ihnen vier Zöglinge zur Mitwirkung zu überlassen, wollte der Magister darauf nicht eingehen, worauf die Veranstalter des Spiels an den Rat appellierten.[2] Und als 1584 Clemens Stephani, damals Buchbinder in Eger, ein Spiel „Alexander im Pflug“ aufführte, wollte der Schulmeister Goldamer den Schülern die Mitwirkung nicht gestatten, weil sie „durch üppige böse Exempel der gemeinen Handwerksbursche bei einem Trunk in Abwesenheit der Praeceptorum leichtlich geärgert werden könnten“; Stephani rächte

---

1) Vgl. E. Mentzel S. 8; Bartusch, Die Annaberger Lateinschule, Annaberg 1897 S. 157 f.

2) Vgl. Trautmann (Archiv f. Litt.-Gesch. 13, 51), der wohl mit Recht vermutet, dafs die Zöglinge der Lateinschule die Frauenrollen übernehmen sollten.

sich durch Spottverse gegen Goldamer, die er, wie es scheint, in den Prolog oder Epilog seines Stückes einschob und die in Goldamers Beschwerdeschrift an den Rat beigelegt sind.[1] Die Schulmeister haben offenbar mehr und mehr danach gestrebt, die deutschen Aufführungen zu einem von der Schule ausgehenden Unternehmen zu machen, und diesem Bestreben kamen zum Teil auch die Schulordnungen entgegen. Während noch in der Güstrower Schulordnung von 1552 die Aufführung deutscher Stücke von einer besonderen Erlaubnis des Herzogs abhängig gemacht wird, findet sich in der Magdeburger von 1553 ausdrücklich die Vorschrift, dafs alljährlich neben einer lateinischen Komödie im Herbst, eine deutsche Komödie oder Tragödie in der Fastnachtszeit gespielt werden solle[2]; ähnliche Bestimmungen enthält eine Nordhäuser Schulordnung, die freilich schon in den folgenden Zeitraum (1583) fällt.[3] Und da es üblich war, dafs die Behörden für jede Aufführung dem Schulmeister ein Geldgeschenk bewilligten, so lag es natürlich in dessen eigenem Interesse, wenn sich neben den lateinischen Aufführungen auch die deutschen einbürgerten. Auch kam es öfters vor, dafs Lehrer und Schüler in Privathäusern bei Hochzeiten und anderen Festlichkeiten deutsche Aufführungen veranstalteten und dafür bezahlt wurden.[4] Allerdings war die Bezahlung in der

1) Vgl. Mitt. d. Vereins f. d. Gesch. d. Deutschen in Böhmen 33, 317. „Alexander im Pflug", die wunderbare Geschichte eines im Morgenland gefangenen Ritters und seiner treuen Frau.

2) Die Stelle, deren Sinn im obigen zusammengedrängt wiedergegeben ist, findet sich bei Vormbaum 1, 413, danach wiederholt bei Goedeke. Übrigens ergiebt sich aus der Vorrede zu Baumgarts Judicium Salomonis, dafs vor der öffentlichen deutschen Aufführung, die unter freiem Himmel stattfand, erst eine solche auf dem Rathaus vor versammeltem Rat veranstaltet wurde; bei der lateinischen waren blofs die „Schulherren" zugegen. Dafs jedoch solche deutsche Aufführungen auf dem Rathaus schon früher üblich waren, scheint aus dem Prolog zur Magdeburger Susanna hervorzugehen.

3) Wenn in Nürnberg 1542 (Hampe Nr. 40) verordnet wird, die Schulmeister dürften mit ihren Jungen „comedias spielen, dieweilen zu der jungen Uebung dienet, doch sollen sie kein trummel oder pfeiffen brauchen", so bezieht sich das wohl gleichfalls auf deutsche Aufführungen; s. o. S. 365.

4) Hiergegen wendet sich Knaust in der Widmung zu seiner Dido (s. o. 2, 164): Hoc autem illud est, quod in latinis scholis reprehendo,

Regel nicht sehr glänzend. Greff in der Widmung zu seiner Aulularia meint, es wäre doch gut, wenn man denjenigen, die solche Comedias und Spektakel anrichten, ihre Mühe etwas stattlicher ergetzete; mit einer gewissen Wehmut erinnert er sich daran, bei den alten Skribenten gelesen zu haben, „das einmal für die einige Comediam Therentii, für den Eunuchum, fast bey die zwei hundert kronen sey gegeben vnd geschencket worden“.

* * *

Diese deutschen geistlichen Dramen tragen also im wesentlichen denselben Charakter wie die früher besprochenen lateinischen. Wenn man die Stücke, die nach dem lateinischen des Gnaphaeus, Sapidus, Naogeorgus u. a. ins Deutsche übersetzt sind, mit den deutschen Originalarbeiten vergleicht, wird man kaum einen Unterschied in Ton und Stil gewahr werden, eine analoge Erfahrung wird uns auch in den Fällen entgegentreten, wo lateinische Dichter nach deutschen Vorlagen arbeiteten. Wie ihre lateinischen Kollegen, so verschmähen auch die deutschen Dichter die Buntheit der Erscheinung und suchen im wesentlichen durch das gesprochene Wort zu wirken. Freilich ist auch zu bedenken, dafs bei den Schulaufführungen nicht die reichlichen Geldmittel aus der Stadtkasse zur Verfügung standen, wie bei den mittelalterlichen Mysterien. Schon in der Magdeburger Susanna scherzt der Prologsprecher darüber, dafs die Zuschauer gute Brillen haben müfsten, wenn sie den schönen Garten der Susanna sehen wollten. Georg Schmid tadelt die albernen und einfältigen Menschen, „die allein gut haben acht auf die Personen und den Pracht“ und J. Schuward meint, sein Spiel sei keines von denen, „darüber man nur das Maul aufsperrt und ein Gelächter hält“; auch Wickram, der sich doch mehr in der schweizerisch-elsässischen Manier bewegt, sagt in der Widmung zu seinem Tobias, er habe manches aus der Historie unterdrückt, „denn sonst hätt' sich erfordert, das Spiel mit grofser Pracht und Kriegsrüstung anzusehen, wie

---

scholasticos histrionum more germanicas fabulas vulgo, hinc inde vagando, quaestus gratia exhibere.

denn etlich Gewohnheit ist, so doch solcher grofser Unkosten, Stolz und Pracht gar wenig Frucht bringen".[1] Nur wenn die sittliche Wirkung durch den Augenschein unterstützt werden soll, verlangen die Dichter manchmal einen komplizierteren Apparat. So giebt Heros eine ausführliche Anweisung, wie auf dem Schauplatz der steile Weg zum Himmel voller Steine und Dornen und andrerseits der breite Weg des Lasters, geziert mit aller Lust sich ausdehnen solle, am Ende dieses Weges ein prächtiges Zelt mit schönen Jungfrauen, hinter dem Zelt die Hölle „aufs grewlichst zugericht", neben der Hölle soll der Tod „gleichsamb als aus einem Keller" hervorkommen u. s. w. Krüginger schreibt vor, das Treiben im Hause des reichen Mannes solle sein „als in einem rechten Venusberge": Trommelschlagen, Pfeifen, Singen, Trabanten und ein Narr im Gefolge des Mannes, Zofen und eine Närrin im Gefolge der Frau; der prunkvolle Leichenzug des reichen Mannes soll als ein Gegenstück zu dem ärmlichen Begräbnis des Lazarus über die Bühne ziehen. Narhamers Hiob, der allerdings von Bürgern aufgeführt werden sollte, enthält ausführliche Anweisungen, wie die Räuber das Vieh des Hiob über die Bühne treiben, wozu man „ein Kalb oder zwei haben mufs", ferner wie das Haus zusammenstürzt und die Kinder bedeckt; wenn Hiob aussätzig wird, so ist das dadurch angedeutet, dafs die Teufel ihm das Kleid herunterreifsen; die Leinwand, die seinen Leib bedeckt, soll so bemalt sein, dafs er wie ein Aussätziger aussieht.[2] Häufiger jedoch haben die Geistlichen und Lehrer zur Erhöhung der Wirkung die Musik herangezogen, diejenige verschwisterte Kunst, die ihnen in erster Linie zu Gebot stand und die im protestantischen Drama wie im protestantischen Kultus für den mangelnden Schmuck der äufseren Erscheinung entschädigen konnte. Die Chöre erscheinen hier noch vollständiger von

1) Eine ähnliche Äufserung gegen die „Pracht" auch im Prolog zu Freys Abraham. Doch findet sich in der Widmung des Tobias an einen vornehmen Gönner die Bitte um einen Beitrag für die Ausrüstung, eine ähnliche Bitte in der Widmung von Pfeilschmidts Esther.

2) Damit das Wunder von Kana mehr in die Augen falle, erteilt Rebhun den praktischen Wink, nicht Weifswein, sondern Rotwein zu verwenden.

der Handlung losgelöst und tragen blofs den Charakter von Zwischenaktsgesängen.[1] Nur in den wenigsten Fällen, z. B. in Rebhuns Susanna, sind sie eigens für das Schauspiel gedichtet. Narhamer giebt blofs allgemeine Anweisungen, wie z. B. dafs nach Akt III das „Credo quod redemptor meus oder sunsten ad placitum", am Schlufs das Tedeum auf deutsch (wohl in Luthers Übersetzung) gesungen werden solle, ähnliche Anweisungen giebt Greff in seinem Lazarus und Frey in seinem Abraham; wenn in Freyſslebens Stichus an den Aktschlüssen nur „Chorus" ohne den Text steht, so ist das ein Grund mehr zu der Annahme, dafs die Einlegung von Zwischenaktsgesängen allgemein gebräuchlich war. Übrigens waren für diese Gesänge nicht blofs die klassischen Vorbilder, sondern auch die mittelalterliche Tradition mafsgebend, Greff beruft sich im Lazarus ausdrücklich darauf, „dafs man vor zeiten in den alten actionibus zuweilen drein gesungen hat, latein und deutsch, welches nicht ungeschickt gewesen ist, sonderlich das Volk ein wenig munterer und lustiger wird zu hören". Auch die Vorführung von Gastmählern und andere geeignete Situationen benutzte man zu Gesangseinlagen; sehr geschickt hat Römoldt die Situation verwertet, wie der hochmütige König sich von seinen Sängern das Magnificat vortragen läfst und an den Worten von der Erniedrigung der Hochgestellten Anstofs nimmt. Für die Zwischenakte wird auch öfters Instrumentalmusik vorgeschrieben.

Durch die schauspielerische Kunst der Darsteller wurden die Dichter natürlich hier ebenso wie bei den lateinischen Stücken nur in sehr beschränktem Mafse unterstützt. Auch hier fehlt es nicht an Ermahnungen, die unerfahrenen Knaben nicht einzuschüchtern, z. B. im Prolog zu Bischoffs ungetreuem Knecht.[2] Anweisungen für Deklamation und Gebärdenspiel wie

---

1) Näheres hierüber in der 2, 96 citierten Abhandlung Liliencrons.

2) Bestimmte Belege dafür, dafs sie durch Souffleure unterstützt wurden, kenne ich erst aus etwas späterer Zeit; im Personenverzeichnis zu Lonemanns Lazarus (1590) figurieren „Zween Vfwarter, so den Personen zusagen, mit weifsen Steben"; ebenso erwähnt Titelius in seinem Jephthes (1592) unter den mutae personae „zwene Moriones, so den irrenden Personen einhelffen".

sie Hans Sachs so reichlich erteilt, finden sich in den Schulkomödien weit seltener. Die tendenziösen Anweisungen für das Spiel der Kardinäle in Agricolas Hus wurden schon erwähnt; Andreas Lucas in seiner Komödie von Abrahams Opfer hat an einigen Stellen am Rande das Wort πάθος beigefügt und dazu bemerkt: „Observa ubicunque ponitur πάθος, ibi persona haec verba, quibus additur, summo studio accommodet ad movendos affectus". Genauere Anweisungen über das Gebärdenspiel der Wut und Verzweiflung werden nur selten erteilt; ganz passend ist es, wenn in Schmeltzls Komödie von Aussendung der zwölf Boten der reiche Jüngling sich dem Heiland nähert und als dieser ihn auffordert, sein Geld unter die Armen zu verteilen, die Anweisung folgt: „Jetzt geht der Jüngling hin und kratzt sich am Kopf", genau dieselbe Geberde hat auch Joachim Greff für diese Situation vorgeschrieben.[1]

In Bezug auf Umfang und Zeitdauer der Aufführung sowie Disposition des Stoffes und Anordnung des Schauplatzes besteht gleickfalls kein nennenswerter Unterschied. Der gewöhnliche Umfang beträgt 1500—2000 Kurzzeilen, Stöckel findet selber seine Susanna mit ihren ca. 2400 Versen „ziemlich lang". Spiele von noch gröfserem Umfang, wie z. B. Voiths „Ursprung etc. des Menschen" (3068 Verse) oder gar Greffs Lazarus (ca. 6000 Verse) sind verschwindend selten, in letzterem Fall werden die Zuschauer nach Akt IV aufgefordert, am anderen Tage wiederzukommen. Doch giebt Greff selber eine Anweisung, wie man das Stück durch Auslassungen auf einen Tag zusammenziehen könne, ähnliche Anweisungen giebt Agricola zu seinem Hus und Rebhun zu Tirolffs Pammachiusbearbeitung. Die Einteilung in Akte und Scenen hat man von den lateinischen Vorbildern übernommen, ohne sich über ihre Berechtigung weiter den Kopf zu zerbrechen.[2] Die Fünfzahl

---

1) Es zeigt sich hier eine auffallende Übereinstimmung mit der von Origenes überlieferten Darstellung des Gesprächs zwischen Jesus und dem reichen Jüngling im Hebräer-Evangelium: „Coepit autem dives scalpere caput suum et non placuit ei"; vgl. Fabricius, Codex apocryphus nov. test. 1, 365.

2) Rebhun sagt vor der Hochzeit von Kana: „Was die Austheilung des Spiels in Scenas und Actus betrifft, wiewohl es bei uns Deutschen nit

der Akte wird nicht immer eingehalten, G. Schmid hat neben der Akteinteilung auch die in Protasis, Epitasis und Katastrophe vorgenommen. Das System der Anordnung des Schauplatzes ist ebensowenig einheitlich wie in den lateinischen geistlichen Dramen; mitunter ist die mittelalterliche Anordnung beibehalten wie in Sunnentags Drama oder in Greffs Judith und Schmeltzls Goliath, wo sich die beiden feindlichen Lager zugleich auf der Bühne befinden.[1]

Auch die Art, wie die Persönlichkeit der Dichter uns aus ihren Werken entgegentritt, ist bei diesen deutschen Spielen im wesentlichen dieselbe wie bei den lateinischen. Die Verfasser sind Lehrer an Lateinschulen oder Geistliche. In den Widmungsschreiben und Vorreden fehlt es nicht an den üblichen falschen Bescheidenheitsphrasen, sowie Ausfällen gegen die Neider und Zoili, wenn auch diese Gemeinplätze sich bei weitem nicht so regelmäfsig einstellen und nicht so breit getreten werden. Am energischsten wendet sich Knaust gegen die Zoili und Lavinii — bei letzteren denkt er offenbar an Luscius Lavinianus; er bittet die Bürgermeister von Hamburg, denen er sein Weihnachtsspiel widmet, ihn zu beschützen, denn „alle grobe unverständige Esel sind guten und feinen Büchern herzlich feind“. Die falschen Bescheidenheitsphrasen wirken doppelt unerfreulich, wenn sie in deutscher Sprache in dem neu aufkommenden pastoral-salbungsvollen Tone vorgetragen werden, wenn z. B. Corner erklärt, er habe den Apelles des Micyllus übersetzt „nach meinem geringen Verstand, von Gott gegeben (davor ich ihm herzlich danke)“.

Aber bei allen diesen Übereinstimmungen war durch den Gebrauch der Muttersprache doch auch ein tiefgreifender Unterschied des Kunststils bedingt. Es ist ein oft hervorgehobenes charakteristisches Merkmal der deutschen Litteratur dieser Zeit, dafs hier im Gegensatz zu anderen Ländern die humanistisch Gebildeten keinerlei Versuch wagten, die einheimische Poesie

---

fast bsonder Noth ist, in dem den Latinis nachzufolgen, hab ichs doch getheilt, soviel die Materi hat leiden wollen. Wer etwas Mangel dran hat, mag es theilen seins gefallens, ohn' all meinen Zorn und Widerred.“

1) In den Bühnenanweisungen bei Lasius v. 68, 640, 800 wird noch zwischen Theatrum und Scena unterschieden, s. o. I, 490.

und Verskunst umzugestalten, dafs sie vielmehr stets, wenn sie sich an das Volk wandten, auch die althergebrachte populäre Versform beibehielten. Die Möglichkeit, in der Muttersprache eine ähnliche Formvollendung zu erreichen wie im Lateinischen, galt von vornherein für ausgeschlossen. Hinsichtlich des komischen Stils hatte dies schon Luther ausdrücklich erklärt (s. u.), und Bitner im Prolog zu seiner Übersetzung von Buchanans Tragödie Jephthes bemerkt, dafs der Deutsche niemals „hat diese Herrlichkeit und Zier Welche ist in latinischer Sprach“. Merkwürdig ist auch das bescheidene Geständnis, das der gewandte Lateinpoet Friedrich Dedekind in der Vorrede zu seinem deutschen geistlichen Spiel vom christlichen Ritter (1576) ablegt: „Wiewohl ich selbst wohl sehe und auch bekenne, dafs ich nicht durchaus und allwege so glücklich und eigentlich, als ich gerne gewollt und sich auch wohl gebührt hätte, was meine Gedanken gewesen, mit geschickten Worten habe geben und ausreden können.“ So herrscht auch im Dialog überall der vierhebige resp. achtsilbige Vers und es wiederholen sich hier natürlich dieselben Abarten dieses Verses, wie in der sonstigen volkstümlichen Litteratur. Hinsichtlich der Reimbrechung hat sich bei den deutschen Schuldramatikern ebensowenig eine feste Praxis herausgebildet, wie bei den Schweizern[1]; im allgemeinen machen sie von diesem Mittel der Belebung des Dialogs nur wenig Gebrauch; die bei den Schweizern beliebten viersilbigen Verse zum Ausdruck rascherer Bewegung finden wir nur selten (z. B. bei Schwartzenbach) verwendet. Die Möglichkeit eines deutschen Dramas in Prosa wurde zunächst überhaupt nicht ins Auge gefafst.[2]

Der einzige, der sich an eine Reform des deutschen Sprechverses wagte, ist Paul Rebhun; ähnlich wie um dieselbe Zeit Boscan und Garcilaso in Spanien, Wyatt und Surrey in England, die Dichter der Plejade in Frankreich erklärte er es als eine Pflicht der Gebildeten, dafs sie das beim Studium aus-

---

1) Die Angaben Bächtolds S. 272 über die Reimbrechung bei den Schweizern sind unzutreffend.

2) Vgl. das unten über die Terenzübersetzung von Valentin Boltz Bemerkte.

wärtiger Litteraturen verschärfte Gefühl für die Feinheiten der poetischen Form auch der Muttersprache zu gute kommen liefsen; das Gedicht „An den deutschen Leser“, das er Tirolfs Übersetzung des Pammachius voranstellte, beginnt mit den Worten:

> Ihr lieben Deutschen, so ihr achtet werth
> dafs auch eur Sprach geziert werd und gemehrt,
> so lafst euch gefallen solcherlei Gedicht
> die neben anderm Nutz auch drauf gericht
> dafs deutsche Sprach werd g'schmuckt und reich gemacht,

also die gelehrten Poeten sollen die deutsche Poesie nicht, wie bisher, nur als ein Mittel betrachten, bestimmte Wahrheiten oder bestimmte Ermahnungen in eindringlich populärer Form zu verbreiten. So hat Rebhun in seiner Susanna nicht nur auf Reinheit des Reims, Gleichheit der Silbenzahl und Zusammenfall des Versaccents mit dem Wortaccent gehalten, sondern er hat auch die Alleinherrschaft des achtsilbigen Verses gebrochen und verwendet „mancherlei Verse nach der Lateiner Art, die sie hatten in metris trochaicis und jambicis, welchen die deutschen Reim etlichermaafs gemäfs sind“. Im Prolog verwendet er elfsilbige Verse „Ihr Herren hochs und niedrigs Stands zugleiche u. s. w.“ im Argument, das, wie üblich, von einem Knaben gesprochen wird, die herkömmlichen Achtsilbler, ebenso im ganzen ersten Akt, nur dafs er immer eine ganze Scene hindurch allen Versen einen männlichen oder allen einen weiblichen Ausgang giebt und dieser Regelmäfsigkeit zuliebe auch vor kleinen Vergewaltigungen der Sprache nicht zurückschreckt, wie z. B. v. 211f.: „Sie ist ein fromm, gottfürchtig W e i b e, Kein Unzucht ist in ihrem Leibe.“ Die beiden ersten Scenen des zweiten Akts bestehen aus vierfüfsigen Trochäen, Anfang: „Hab ich abermal besehen Wie mein Korn im Feld thut stehen“, in den beiden folgenden Scenen kehrt Rebhun wieder zu den elfsilbigen Jamben zurück. So ziehen sich die wechselnden Versmafse durch das ganze Drama hindurch; das Gespräch Susannas mit den ihrigen III, 4 bewegt sich in Trochäen nach dem Muster: „Hilf uns, lieber Gott in Ewigkeit“, das Gespräch Joachims mit seinen Freunden nach dem Urteilsspruch in jambischen Kurzzeilen nach dem Muster: „Ich weifs nicht, wie mir g'schehen! Es wird nicht recht zugehen“, in

zwei Gerichtsversammlungsscenen (IV, 1 und V, 7) herrschen trochäische Langzeilen nach dem Muster:

> Lieben Herren, euch ist klar und unverholen
> wie uns Gott durch Mosen hat mit Ernst befohlen;

diese Langzeilen sollen wohl den feierlichen Charakter der Gerichtssitzung ausdrücken. In den übrigen Fällen sind keine inneren Gründe für die Wahl der Versmafse erkennbar; es werden ja auch nicht die einzelnen Personen durch verschiedene Versmafse charakterisiert, sondern der Wechsel tritt, ähnlich wie bei den römischen Komikern, zugleich mit dem Scenenwechsel ein. In der Hochzeit von Kana hat Rebhun das Verständnis der Versmafse dadurch zu erleichtern gesucht, dafs er vor einzelnen Scenen die metrischen Schemata abdrucken liefs, doch herrscht schon im zweiten Stück bei weitem keine solche metrische Mannigfaltigkeit, wie im ersten. Rebhun hat für seinen wohlgemeinten, aber nicht sonderlich geschickten Versuch der Begründung einer vornehmeren Poesie in der Muttersprache keine so günstigen gesellschaftlichen Vorbedingungen im damaligen Deutschland vorgefunden, wie dies bei den Dichtern der Fall war, die um dieselbe Zeit im Ausland und im Opitzschen Zeitalter in Deutschland ein gleiches versuchten; selbst in dem beschränkten Kreis der Schuldramas übte er keinen nachhaltigen Einflufs. Sein persönlicher Freund Ackermann, der gleichfalls in Zwickau lebte, hat schon in seinem verlorenen Sohn, der vermutlich noch nicht unter Rebhuns Einflufs gedichtet ist, auf gleiche Silbenzahl der Verse und auf den Zusammenfall von Versaccent und Wortaccent gehalten, doch finden wir dies auch bei anderen Dichtern dieser Zeit, und die Kurzzeilen bekommen dadurch etwas eintönig Klapperndes, das im Drama doppelt unangenehm hervortritt. Dieselbe metrische Eigentümlichkeit hat auch der Tobias, den Ackermann von Rebhun aufgemuntert dichtete; die für Rebhun charakteristische Neuerung der wechselnden Versmafse hat er nicht angenommen. Dagegen ist es wohl auf Rebhuns Einflufs zurückzuführen, wenn Hans Tirolf seine Pammachiusübersetzung ganz in fünffüfsigen Jamben dichtete, wie sie auch Rebhun in seiner oben erwähnten empfehlenden Vorrede anwandte. Tirolf weifs zwar sehr wohl, dafs die deutschen Reime

„so von acht Silben gestellt werden, am aller gemeinsten und lustigsten zu lesen und hören geachtet werden“, aber im vorliegenden Fall hält er längere Zeilen für angemessener, weil er dann leichter eine Zeile des lateinischen Originals durch eine deutsche Zeile wiedergeben könne, freilich werde dadurch, zumal an sentenziösen Stellen, der Sinn in einer Weise zusammengedrängt, wie es „die gemeinen Deutschen noch nicht fast gewohnt“. Krüginger läfst in seinem umgearbeiteten Lazarus in einer Ansprache Gottes an die Engel feierliche Zwölfsilbler eintreten, eine solche Verwendung längerer Zeilen an gehobenen Stellen ist uns schon in den französischen Mysterien des Mittelalters begegnet, in Deutschland versuchte später noch Chryseus in seinem Hofteufel etwas ähnliches, indem er zwei Scenen, wo der König Darius erscheint, in Zehnsilblern abfafste, die freilich recht dürftig geraten sind[1]; in der dritten Königsscene ist er dann auch zu dem gewöhnlichen Versmafs zurückgekehrt. Nicht viel besser sind die Langzeilen in Lucas Mais Spiel von der göttlichen Gerechtigkeit und Barmherzigkeit, doch verrät Mai wenigstens darin ein richtiges Gefühl, dafs bei ihm der Wechsel des Versmafses sich nicht über ganze Scenen erstreckt; nur in den Rollen Gottes des Vaters und des Sohns läfst er an einigen besonders gehobenen Stellen jambische Zehnsilbler oder trochäische Elfsilbler eintreten. Der Einflufs Rebhuns ist hier unverkennbar, obwohl Mai die Übereinstimmung von Wort- und Versaccent sehr vernachlässigt. Auch der Kölner Gennep hat die Anwendung mannigfaltiger jambischer und trochäischer Verse in seinem Homulus offenbar von Rebhun gelernt, während Peter Jordann, dessen Joseph ähnliche metrische Eigentümlichkeiten zeigt, offenbar unter dem Einflufs seines kölnischen Landsmanns steht.[2]

Im allgemeinen blieb man jedoch bei dem bewährten Knittelvers. Als man Rebhuns Susanna in Worms 1538 aufführte, wurde sie von einem Freund des dortigen Buchhändlers Wagner „mit etlichen Personen und Reimen gemehrt und

---

1) Beispiel: Heut diesen Tag hat euer Majestat, Ja diesen Tag ein offentlich Mandat Geordnet, gegebn, dasselb auch publiciert u.s.w. Auch bei Rebhun kommen einzelne schlechte Reime vor; vgl. Susanna 4, 105 f., Hochreit 2, 157 f.

2) S. o. S. 366.

gebessert, also dafs es dem vorigen Gedicht nit ein kleine zierd giebt.“ [1] Diese Verbesserungen bestehen hauptsächlich darin, dafs in einigen Scenen, wo sich dies ohne besondere Mühe durchführen liefs, die gewöhnliche Versform hergestellt ist; so heifst es z. B. bei Rebhun II 3: „O liebe Mutter, was hab ich vernumen Ich war ohngfer itzt in die Küchen kumen,“ dagegen in der Wormser Ausgabe: „O Mutter was hab ich vernommen Ich bin ohn gferd in d'kuchen kommen;“ oder bei Rebhun III 1: „Itzund scheint fein warm die Sunn Drumb ich gehen will zum Brunn;“ dagegen in der Wormser Ausgabe: „Jetzunder scheint fein warm die Sonn Darumb ich dann gehn will zum bronn.“

Chorgesänge hat Rebhun blofs für seine Susanna gedichtet, allgemeine Betrachtungen in engem Anschlufs an den Gang der Handlung. So singt der Chor nach dem ersten Akt von dei Gewalt der Frau Venus und ihres blinden Sohns und rühmt im Gegensatz dazu die eheliche Liebe: „Solch Lieb kommt nicht von Venus her, Sanct Paul gebeuts in seiner Lehr Darum wirs billig preisen, Darum wirs billig preisen.“ Mit Recht hat der Dichter sich nicht nach Art des Kolrofs oder Birck in antiken Strophen versucht, doch bewegen sich die Chorgesänge nach dem dritten und vierten Akt in komplizierteren Strophen nach meistersängerlicher Art. Auch die Übersetzer lateinischer Dramen pflegten sich nicht an die Originalversmafse zu halten.[2]

Mit dem altüberlieferten Vers wurden naturgemäfs auch manche altüberlieferte Eigentümlichkeiten des poetischen Stils und Ausdrucks übernommen. Allerdings bot die Muttersprache keine klassischen Vorbilder, aus denen man Redeblumen und geflügelte Worte ohne weiteres herausnehmen und mosaikartig zusammenstellen konnte; der Fall, dafs man dergleichen aus einem römischen Klassiker ins deutsche Drama übertrug — wie z. B. Gart für seine Frau Potiphar Züge der Byblis aus Ovids Metamorphosen verwertete — ist verschwindend selten. Die

1) Wir erfahren dies aus der Vorrede Wagners zu dieser Neubearbeitung; die Jahreszahl 1528 auf dem Titel ist ein offenbarer Druckfehler.

2) In Gregor Wagners Übersetzung von Reuchlins Henno, die in Frankfurt a. O. 1547 zur Feier der Hochzeit eines dortigen Ratsherrn aufgeführt wurde, befindet sich statt des Chorgesangs hinter jedem Akt eine „Lehre“.

Plautinische Manier, den Schlufs der Handlung dadurch zu beschleunigen, dafs man die Zuschauer darauf hinweist, das übrige spiele sich drin im Hause ab, diese rasche und gewandte Manier hat sich Ackermann im verlorenen Sohn und ebenso auch Hans Tirolf angeeignet. Doch stellten sich natürlich in der Muttersprache nicht so leicht die Reminiscenzen ein, die den Lateinpoeten so oft aus der Not halfen. Auch allgemeinere Anklänge an verwandte Situationen des klassischen Dramas kommen nicht häufig vor, doch ist es z. B. kaum zweifelhaft, dafs Hans Tirolf in seinem Spiel von Rebekkas Hochzeit bei Schilderung des Verhältnisses zwischen Abraham und Elieser an die Expositionsscene der Andria zwischen dem alten Simo und seinem treuen Diener Sosia dachte. Nur bei der Namengebung, besonders für die niederen Personen, blieb man bei der klassischen Tradition, die Sklaven haben auch in den deutschen Stücken Namen wie Davus oder Dromo, bei Andreas Lucas heifsen Abrahams Diener Philoponus und Eubulus, die Dienerinnen Eulalia, Lesbia und Euterpe, in einem Spiel vom Samariter heifsen die Räuber Cacus, Dämon und Scheutzlich.

Von der Derbheit und Unflätigkeit des volkstümlichen Stils ist in diesen mittel- und norddeutschen Schuldramen weit weniger zu bemerken als in den Schweizer Volksspielen oder in den Fastnachtsspielen des Hans Sachs; im allgemeinen sind schmutzige Wörter vermieden, und auch verfängliche Situationen, wie die verführerischen Werbungen der Frau Potiphar und der Frau Venus (Heros Pilgrim) und das Treiben des Sünders (Culmanns Bekehrung) sind so decent wie möglich behandelt. Auch Flüche und Schimpfreden sind nicht allzu häufig, sie finden sich meist in den Rollen der Teufel, Bösewichter und Personen niederen Standes, dann aber manchmal in sehr vulgärer und geschmackloser Form; offenbar stand manchen Dichtern kein anderes Mittel zu Gebote, um solche Personen zu charakterisieren. Sprüchwörtliche Redensarten aus dem volkstümlichen Sprachschatz werden sehr häufig verwendet und tragen dazu bei, auch in den Werken von minder begabten Dichtern den Stil zu beleben, so z. B. wenn bei Schmeltzl der verlorene Sohn während des unglücklichen Würfelspiels ausruft: „Hat der Teufel gfressen das Pferd, So mufs der Zaum auch

gwaget sein;“ oder wenn ebenda Pantolabus sagt: „Mein bauch wurd mir dermaſs gefüllt Es hätt mir einer eine Laus drauf knüllt;“ oder wenn in G. Schmids evangelischem Spiel der Versucher nach dem Apfelbiſs sagt: „Gleich wie dem Hund bekommt das Gras So wirds euch gehn mit diesem Fraſs.“ Durch geschickte Anbringung solcher Redensarten gewinnen mitunter auch die Übersetzungen aus dem Lateinischen an unmittelbarer Frische, die groſse Zechscene in Grübels Nabal (nach dem lateinischen des Gualtherus) wirkt wie eine Rückübersetzung in den Geist des ohne Zweifel deutsch empfindenden Verfassers des Originals. Auch in den Liebesscenen finden sich Anklänge an den reich ausgebildeten volkstümlichen Stil, z. B. wenn Garts Frau Potiphar den Joseph anredet: „Eya meins Herzen höchste Kron“ oder wenn Greffs Holofernes auf seine Manier der Judith den Hof macht und sie versichert, es habe ihm lange Zeit nicht so gut geschmeckt: „Zart Fräulein fein, ich halt fürwar Dein schön Gestalt die machts sogar“ und ihr zum Nachtisch ein Äpfelein roth und lustiglich anbietet.

Die Einmischung komischer Scenen verschmähten die deutschen geistlichen Dramatiker ebensowenig wie die lateinischen. Clemens Stephani in der Widmung der Königin von Lamparten beruft sich ausdrücklich darauf, daſs es allgemein zugelassen werde „in deutschen Spielen ziemliche Jocos zu treiben“ und meint, weil seine Tragödie „durch und durch traurig, kläglich, auch erschröcklich ist“, sei es um so notwendiger, „daſs sich die Spectatores ein wenig wiederumb ergetzen.“ Man sollte erwarten, daſs gerade dieses Element sich in der Muttersprache freier und reicher entfaltete, aber der Humor war im allgemeinen nicht die starke Seite der Geistlichen und Schulmänner, die in einer ernsten Zeit einen ernsten Beruf zu erfüllen hatten und das Leben nicht leicht zu nehmen pflegten. Der Narr, eine traditionelle Person der Fastnachtsspiele und zugleich als Hofnarr eine aus dem wirklichen Leben entlehnte Person tritt öfters auf. Aber daſs bei einem Dichter, der wie Künzel in der Vorrede erklärt, mit Gottes Wort sei nicht zu scherzen, daſs bei einem solchen Dichter der Narr keine sehr ausgelassene Lustigkeit entfaltet, ist leicht begreiflich. Auch dankbare traditionelle Motive kommen nicht recht zur Geltung,

z. B. wenn Chryseus im Hofteufel den Narren eine ernste Beratungsscene durch seine ironischen Zwischenbemerkungen unterbrechen läfst. In den häufig vorkommenden Narrenprologen ist gleichfalls der Witz ziemlich dürftig; Michael Saxo, der im Prolog zu seiner Tragödie vom Märtyrer Stephanus den lauen Christen eine energische Strafpredigt hält, hat offenbar während des Schreibens ganz vergessen, dafs er diesen Prolog einem Narren in den Mund legt. In Baumgarts Salomo ist der Narr so ernst und vernünftig, dafs der Verfasser es für nötig hält, sich deshalb unter Berufung auf den Satz: „Kinder und Narren reden die Warheit“ zu rechtfertigen. Aber das ist immer noch besser als wenn, wie in Stephanis erwähntem Stück, die fehlende Lustigkeit durch Schmutz ersetzt wird. Die gelungenste und charakteristischste lustige Person ist ohne Zweifel der Narr in Krügingers Spiel vom armen Lazarus, der die Gäste des reichen Manns während der Mahlzeit unterhält, erst spricht er ein burleskes Tischgebet: Ex benedix vobis Rips reps, Fisch und Krebs u. s. w., dann hält er eine Rede, in der er sich als durchgefallenen Doktor vorstellt, er habe sich beim Fall zwei Beulen auf beiden Seiten des Kopfs geholt (die Narrenohren), dann verspottet er die Armen, die von Flöhen und Läusen geplagt werden und wird dafür reichlich beschenkt, also auch hier dem Gegenstand entsprechend, keine harmlose Lustigkeit, sondern scharfer Hohn.

Dasselbe gilt von den Teufelsscenen, in denen übrigens die Tradition der alten volkstümlichen Spiele deutlich hervortritt. Wie in den Mysterien erscheinen die Teufel als Anstifter zu bösen Thaten z. B. bei Kains Brudermord in Knausts Drama; in Stephanis Tragödie erscheinen vor dem Gastmahl zwei Teufel mit der Absicht, zu Trunkenheit und Streit zu verführen. Oder sie begleiten böse Thaten und Entschlüsse mit ihren Freudenausbrüchen, z. B. den Mordplan des Herodes in Leons Dreikönigsspiel oder sie tragen die Leichen der Bösen beiseite wie in Saxos Tragödie die Leiche der Saphira oder sie peinigen sie in der Hölle, wobei sie sich in Crügingers Spiel einer Puppe bedienen, die den reichen Mann vorstellt. Auch besprechen sie mitunter in grofsen Versammlungen die Angelegenheiten des höllischen Reiches; in Freys Lazarus begegnen

wir dem alten Motiv, dafs ein Teufel durchgeprügelt wird, weil er sich eine Seele hat entschlüpfen lassen. Aufserdem finden sich weitverbreitete volkstümliche Traditionen und Vorstellungen, die, wie es scheint im Mittelalter noch nicht dramatisch verwertet wurden. Auf einer solchen Vorstellung beruht es, wenn in mehreren Stücken die Eingebung eines Ratschlages durch den Teufel dadurch versinnlicht wird, dafs er sich hinter den Betreffenden stellt und ihm mit einem Blasebalg die bösen Gedanken einbläst.[1] Die alten Hexen, die mit dem Teufel im Bunde den ehelichen Frieden stören, waren früher schon im Fastnachtsspiel erschienen, jetzt dringen sie auch ins geistliche Drama ein. Rebhun in seinem Hochzeitsspiel verwendet das groteske Motiv ganz in seiner ruhigen und behutsamen Manier; der Eheteufel, der uns zuerst in einem Monolog erklärt, wie er die Eheleute gegen einander verhetzt, hat alsdann ein Gespräch mit dem Erzengel Raphael; mit der alten Hexe kommt er auf der Bühne nicht in Berührung, doch erscheint diese, von ihm angestiftet, bei der Braut und redet ihr zu, sie solle sich von ihrem künftigen Manne nichts gefallen lassen. Da tritt Maria dazwischen, weist sie fort und giebt der Braut gute Lehren. In Nürnberg verarbeitete Hans Sachs 1545 das groteske Motiv von neuem zu einem Fastnachtsspiel, wo das alte Weib durch seine Einflüsterungen eine grofse Prügelei zwischen den Eheleuten anstiftet und vom Teufel dafür ein Paar Schuhe, die traditionelle Belohnung empfängt. Um dieselbe Zeit (ca. 1547) begegnet uns eine ähnliche Scene in einem anderen Nürnberger Spiel, in Culmanns Isaak und Rebekka, das von Schülern der Spitalschule bei einer Hochzeit aufgeführt wurde. Hier wird das alte Weib vom Teufel durch ein Geldgeschenk angestiftet,

1) Aufser den zahlreichen Beispielen, die Bolte in den Märkischen Forschungen 18, 174f. zusammengetragen hat, finden sich unter den hier besprochenen Stücken auch noch Belege in Schuwards Haustafel, Saxos Stephanus, Murers Babylon, Etter Heini und dem Berner Spiel von Appius und Virginia, s. o. S. 341. Schuward bemerkt ausdrücklich: „Solches zieret die Action, dafs die Leut lernen verstehen, dafs die Verachtung göttliches Worts, Ungehorsam und eigner böser Wille vom Teufel herkomme.“ Eine bildliche Darstellung des Teufels mit dem Blasebalg auf einem Holzschnitt Urs Grafs zur deutschen Ausgabe von Erasmus Enchiridion militis christiani, Basel 1520.

um Rebekka zum Ungehorsam gegen ihren Mann zu verführen: sie solle ihm nichts Gutes kochen; wenn er dann schilt, solle sie wieder schelten und aus dem Hause laufen. Die Gäste bemerken jedoch die Alte und sie wird vom Knecht und vom Narren unter Gesang verhöhnt.[1] Rebhun und Culmann benutzen also die alte Teufelsgeschichte, um im Sinne der populären Lutherischen Litteratur die Gottseligkeit des Ehestandes zu verherrlichen; indem Rebhun seinem Eheteufel die Verwirrung der Ehen als besondere Spezialität zuschreibt, bewegt er sich gleichfalls in den gangbaren volkstümlichen Vorstellungen, denen eine derartige Arbeitsteilung unter den Teufeln durchaus gemäfs war. Luther selber hat sich diese volkstümliche Auffassung von den Spezialteufeln auf seine Weise angeeignet; er kam in seinen Schriften wiederholt darauf zu sprechen und gab dadurch den Anlafs zu der reichentwickelten Litteratur der protestantischen Teufelstraktate und -Predigten, die mit Matthaeus Friederichs Saufteufel 1551 begann, in dem Hosenteufel des Andreas Musculus 1555 ihren Haupterfolg errang und sich noch durch mehrere Jahrzehnte auf der Höhe ihrer populären Wirkung hielt. Der Eheteufel Rebhuns ist als ein Vorläufer dieser Litteratur zu bezeichnen, dem Teufel Asmodeus aus dem Buch Tobias wird schon in der ersten protestantischen Bearbeitung dieses Buches durch Ackermann eine ähnliche allgemeinere Bedeutung untergelegt; der Hauptvertreter dieser neuen Teufelslitteratur im Drama ist aber der Hofteufel des Chryseus, ein Stück, dem die Ehre zu teil wurde, 1569 in den Folioband des Theatrum Diabolorum, die grofse Sammelstelle für die Traktate über einzelne Spezialteufel aufgenommen zu werden. Der Hofteufel verdankt seine Beliebtheit vermutlich dem Umstand, dafs hier die volkstümliche Form der Teufelslitteratur verwendet ist, um einen Lieblingsgegenstand der zeitgenössischen Satire, die hinterlistigen Ränke der Schmeichler und „Fuchsschwänzer“ an den Fürstenhöfen darzustellen. Der Titelheld ist die Seele der Intriguen, die sich am Hof des Königs Darius gegen Daniel richten; er erscheint, wie das der

1) Vgl. die Mitteilungen und Auszüge aus diesem Spiel von Holstein in der Zeitschrift für deutsche Philologie 20, 346ff.

Teufel im protestantischen Drama gerne thut, in einem Mönchsgewand[1]; „Keiner kennt mich nicht, er schau denn an mein Füſs“, sagt er selber in dem langen Monolog, mit dem er sich den Zuschauern vorstellt. Er hält mit den Hofintriganten eine lange Beratung, die er dann abschlieſst, um seine Horas zu beten; im fünften Akt, nachdem die Verurteilung Daniels von ihm und seinen Spieſsgesellen durch eine groſse Orgie gefeiert worden ist, erscheint er wieder und blickt in die Löwengrube hinab, voll Zorn, daſs die Löwen still daliegen wie die Hündlein. Er möchte sich am liebsten ersäufen, wenn das möglich wäre und wie die Teufel der mittelalterlichen Mysterien in ähnlichen Situationen (s. o. S. 188), ist es ihm besonders schmerzlich, daſs er bei seiner Rückkehr in die Hölle nicht die erwartete Anerkennung finden werde. Es wurde schon öfters darauf hingewiesen, daſs die protestantischen Teufel sich von ihren mittelalterlichen Kollegen durch einen gröſseren Ernst unterschieden, sowie dadurch, daſs sie nicht so leicht durch äuſsere Mittel, wie z. B. das Zeichen des Kreuzes oder die Nennung des Namens der heiligen Jungfrau zu verscheuchen seien. Wenn in den Teufelsscenen der hier besprochenen geistlichen Dramen das komische Element weniger hervortritt, so ist das doch vor allem durch die trübe und ernste Grundstimmung der Verfasser zu erklären, die freilich wieder darin ihre Ursache hat, daſs sie die religiösen Angelegenheiten nicht von dem Standpunkt einer bequemen Routine betrachteten, wie das im späteren Mittelalter herrschend war. Daſs jedoch der Teufel mitunter auch bei den Protestanten als komische Figur herhalten muſste, zeigt sich besonders in den Fastnachtsspielen des Hans Sachs. Und auch in den geistlichen Spielen mangelt es nicht ganz an komischen Teufelsscenen, so z. B. wenn in Georg Schmids evangelischem Spiel die Schlange mit zertretenem Kopf in die Hölle zurückkriecht und dort von den Doktoren Hippocras und Rausch mit grotesken Arzneimitteln behandelt wird.[2] Krüginger legt dem Teufel eine Aufforderung an die

1) Über den Teufel als Mönch vgl. Ellinger in der Zeitschr. f. vgl. Litt.-Gesch. N. F. 1, 174 ff.

2) Dramatische Verwendung findet das komische Motiv vom kranken Teufel auch in dem oben S. 330 erwähnten Absalon des Jos Murer.

Zuschauer in den Mund, sie möchten ebenso leben wie der verstorbene Reiche, doch erscheint gleich darauf der treue Eckard mit Ermahnungen im entgegengesetzten Sinne. Wie die reuigen Sünder sich den Teufel vom Leibe halten, wird sich bei Betrachtung der protestantischen Moralitäten zeigen.

Wie in den lateinischen Dramen, so erkennt man auch in den deutschen, dafs diese Dichter sich doch in den lehrhaft moralisierenden Partien ihrer Stücke am meisten in ihrem Element fühlten. Um den lehrhaften Inhalt nur ja recht deutlich einzuprägen, hat Rebhun in seiner Susanna dasselbe Verfahren eingeschlagen, wie vor ihm Birck und nach ihm noch mehrere andere Dichter: er nimmt in der Schlufsrede die einzelnen Personen des Dramas durch und zeigt, wie eine jede von ihnen als nachahmenswertes oder abschreckendes Beispiel dienen könne. Ähnlich verfährt Voith in seiner Esther, Narhamer in seinem Hiob, mit besonderer Vorliebe hat Hans Sachs sich dieser Manier bedient (s. u.). Doch fanden wohl damals schon manche Zuhörer die langatmigen Schlufsmoralisationen etwas ermüdend, wenigstens hält in Lincks Julianus (1564) der Schlufsredner es für erforderlich, die Zuhörer aufzufordern, sie sollten noch nicht fortlaufen: „Nun hört, ihr Herren all geleich, Ich bitt allhie noch keiner weich Ich euch alldo erzähl die Stund Was ihr zu lernen habt jetzund u. s. w.“ Aufser den moralischen Lehren, die sich aus den biblischen Stoffen von selbst ergaben, lassen die Dichter auch noch anderweite nützliche Betrachtungen einfliefsen, namentlich verbreiten sie sich gern über die Pflichten der Dienstboten, wozu sich bei Schilderung des Familienlebens der Patriarchen oder des Tobias oder der Susanna mancher Anlafs fand.[1] Auch der übertriebene Luxus in Putz und Schmuck wird oft getadelt, so giebt die Susanna des Magdeburger Spiels eine längere Betrachtung zum

1) In Stöckels Susanna geht die Magd mit den Worten:

Wir woll'n nicht säumen, denn so wir
hertzliebe Frau, wohl dienen dir,
so ist's so viel als dienten wir Gott,
welcher uns solches befohlen hat.

In den Drucken sind häufig zu den moralischen Betrachtungen am Rande entsprechende Bibelstellen citiert.

besten: „Drum ich her komm zu waschen mich, All's ander Schmucken hasse ich Wo man nicht Gotts gefallen sucht u. s. w.", die Art, wie viele Weiber stolzieren mit Kleidung, schmücken, schmieren, bringe nur Schaden und errege böse Lüste. Natürlich haben die Verfasser bei solchen Betrachtungen ihre eigne Zeit im Auge und verfallen mitunter in Anachronismen, die man sich gerne gefallen läfst, weil sie doch etwas Leben und Farbe mit sich bringen, so z. B. wenn Rebekkas Vater in Tirolfs Spiel neben anderen Unsitten der Jugend auch über die geschlitzten Kleider eifert. Wenn diese Dichter eine königliche Hofhaltung vorzuführen haben, so benutzen sie gerne den Anlafs, um das Treiben der Hofschmeichler und Fuchsschwänzer im Sinne der zeitgenössischen Satire zu kennzeichnen; der Hofteufel des Chryseus wurde schon erwähnt, auch Herodes im Weihnachtsspiel hat öfters einen solchen Sykophanten zur Seite, der ihn in seinen bösen Plänen bestärkt.[1] Römoldt hat das landläufige Motiv vielleicht am originellsten verwertet: nachdem der hochmütige König befohlen hat, die Worte „deposuit potentes de sede" aus dem Magnifikat auszutilgen, beraten die drei Sänger, was zu thun sei: der eine will den Wunsch erfüllen, der andere, strenger gesinnt, citiert die Worte Christi: „Wer mich verleugnet, den will ich wieder verleugnen", der dritte sucht einen Mittelweg „Damit der König wär zufrieden Und auch gleich Gottes Zorn vermieden"; er klebt ein Stück Papier über die Stelle. Die ganze Scene ist von Apartes des Teufels begleitet, der sich über die Leute freut, die bei Hof den Mantel nach dem Winde drehen.[2] Der Anlafs zu greller Vorführung der sozialen Gegensätze, den die Parabel vom armen Lazarus darbietet, wird von Krüginger vortrefflich zu einem satirischen Zeitbild verwertet. Es erscheint der arme Handwerksmann Sollicitus und klagt über die schlechten Zeiten: wenig Käufer, jeder will am Preis etwas abzwacken. Dann

1) Etwas Ähnliches schon im Erlauer Dreikönigsspiel ed. Kummer S. 27.

2) Andrerseits hat Schmeltzl in seiner Dramatisierung der Geschichte von Samuel und Saul (1551) die Lehre verkündigt, man müsse unter allen Umständen der Obrigkeit gehorchen, dafür hätten die Juden ein Beispiel gegeben, da keiner sich dem Befehl des bethlehemitischen Kindermords widersetzt habe.

tritt er zu seinem reichen Nachbar Nabal, dieser ist anfangs freundlich, als aber Sollicitus mit der Bitte um ein Darlehn herausrückt, wird Nabal immer gröber und verletzender und wirft ihm vor, er gebe zu viel aus und lebe zu gut. Sollicitus: „Gott weifs, dafs ich im ganzen Jahr Nicht kauf bei zehn Pfund Fleisch fürwahr Nur einmal lag mein Frau in Wochen Da liefs ich ihr ein alt Huhn kochen Und kauft ihr auch ein Kandel Wein, Vielleicht wird es dasselbig sein, Denn als ich vom Markt heim thät gehn Sah ich Euch an der Thüre stehn.“ Endlich bricht Nabal das Gespräch ab: „Lebt oder sterbt, was leit mir dran Gilt mir all's gleich, ich geh davon“. Sollicitus blickt gen Himmel und bittet Gott, sich seiner armen Kinder anzunehmen, doch giebt er dem armen Lazarus einen Heller; Nabal, der dies von weitem bemerkt, höhnt über des Sollicitus Hoffart und Übermut. Den Höhepunkt bildet aber die Gastmahlscene bei welcher der Narr seine oben erwähnten Späfse zum besten giebt. Lazarus Bitte um die Brosamen wird abgeschlagen. „Die Brosämlein? Ei lieber ja Warum sein denn die Hunde da? Sie müssen jagen, hetzen, beissen, Der Bettler kann nichts denn fressen und scheissen.“ Besonders wird aber die Hartherzigkeit des Reichen gegenüber den Bedürfnissen der Schule und des geistlichen Standes hervorgehoben; ein Gesuch der Stadtbehörden wegen Unterstützung eines unbemittelten Studenten weist Nabal schnöde zurück, die armen Kurrendeschüler, die während des Mahles einen lateinischen Gesang anstimmen, läfst er mit Peitschenhieben und Hunden fortjagen, auch für arme Geistliche will er nichts geben „Thust ihnen was guts, so glaub du mir Sie schelten dich auf der Kanzel dafür“. Johann Baumgart, Pfarrer in Magdeburg, hat 1561 sein Spiel vom Urteil Salomos, sonst ein sehr schleppendes und langweiliges Machwerk, mit ein paar episodischen Scenen ausgestattet, in denen er vorführt, wie im Gegensatz zum weisen Salomo gewissenlose und bestechliche Richter zum Nachteil der Armen das Recht beugen.' Auch Leonhard Culmann erhebt sich über das Durchschnittsmafs seiner Begabung, wenn er in seiner Dramatisierung des Wunders vom Ölkrug der Witwe die sozialen Unterschiede berührt und das arme, schüchterne, gedrückte Weib dem hartherzigen Gläubiger gegenüberstellt.

Die Witwe wird 2. Kön. 4, 1 als „ein Weib unter den Weibern der Kinder der Propheten“ bezeichnet, Culmann dachte dabei offenbar an eine arme Predigerswittwe und sein Spiel wird dadurch zu einem merkwürdigen Zeugnis der schwierigen sozialen Lage, die sich an vielen Orten für den neubegründeten verehelichten Priesterstand ergab. Der Knecht des Gläubigers sagt einmal von den Geistlichen: „Seit sie die Ehe haben erkorn Habens Monstranz, Pacem verlorn, Sie haben kaum das d'Suppen trägt, Das sie denn oft zum borgen bewegt.“ So ergreifen denn die Dichter öfter den Anlafs, die Fürsorge für den geistlichen Stand ihren Zuhörern ans Herz zu legen; Johannes Leon in der Schlufsrede seines Spieles von der Kindheit Jesu benutzt sogar die Scene, wo die Könige dem Erlöser ihre Geschenke darbringen, zu einer Ermahnung an die Reichen, sie möchten gleichfalls begabte und unbemittelte Knaben unterstützen, die sich der Theologie widmen wollten. Aber auch solche Stellen machen jedenfalls einen besseren Eindruck als die knolligen Ermahnungen zur pünktlichen Zahlung des Zehnten, wie sie die geistlichen Dramatiker des ausgehenden Mittelalters anzubringen liebten, und oftmals müssen wir Achtung empfinden vor dem sittlichen Ernst, mit dem diese Reformationsdramatiker ihren Zuhörern ins Gewissen reden, obgleich sie öfters, wenn sie auf ein moralisches Thema gekommen sind, etwas zu klebrig daran haften bleiben. Sie scheuen sich auch nicht, von der Bühne herab die damals öfters angestimmte Klage ertönen zu lassen, dafs die Wiedergewinnung des Evangeliums nicht die sittliche Besserung herbeigeführt habe, die man anfangs erhoffte.[1]

Die dogmatische Lehrhaftigkeit tritt gegenüber der moralischen in den Hintergrund. Wenn Greff die Veranschaulichung der Lehre von der Auferstehung der Toten als einen

1) So wendet sich Michael Saxo im Prolog gegen diejenigen, „Welche unter einem falschen Schein Allesam wollen Christen sein, Sprechen, sie haben Gottes Wort Nun in die vierzig Jar gehort. Ja recht; sag aber einer frei: Han sie sich auch gbessert dabei? Nein zwar; sondern der meiste Theil Geht noch immer am alten Seil.“ Ähnliche Klagen z. B. bei Hoffot, Hieronymus Linck, Hans Sachs in der Tragödie von Sanherib s. u., Paul Eber s. o. 2, 423.

Hauptzweck seines Lazarus bezeichnet, so ist das eine Ausnahme; die Lutherische Lehre von der Rechtfertigung wird allerdings nach Burkhard Waldis Vorgang auch weiterhin mit der Parabel vom verlorenen Sohn verknüpft. Um so stärker tritt aber das polemische Element hervor; der grimmigste Hass gegen das Papsttum zeigt sich auch bei Dichtern, in deren Werken uns der Gesamtton, wie dies z. B. bei Rebhun der Fall ist, eher auf einen ruhigen und versöhnlichen Menschen schliefsen liefse. In Stücken wie die Pammachius-Übersetzungen oder Agricolas Hus versteht sich diese Tendenz von selbst, in andere wird sie künstlich hineingetragen, vor allem war die Manier verbreitet, die Tyrannen und Heiden in den alttestamentlichen Spielen mit den Papisten zu identifizieren. Die Feinde Daniels im Hofteufel des Chryseus sind alle „gut römisch“. Greff meint sogar, in den Wechslern, die Christus aus dem Tempel treibt, sei das Papsttum präfiguriert, dementsprechend sollten sie Sprengkessel, Rauchfässer und anderes was „zu ihrem Babstumb und Götzendienst gehörig“ in den Händen halten.[1] Oder die Guten werden von den Bösen als Lutheraner gescholten, wie sich das schon der Prophet Elias im Weltspiegel des Valentin Boltz gefallen lassen mufste. In Lasius Weihnachtsspiel begrüfst der König Melchior den Jesusknaben: „Erlebt hab' ich die rechte Zeit In welcher soll die Gnad angehn Und Werkheilgen dahintenstehen.“ Derartige Kunstgriffe der protestantischen Polemik sind uns schon wiederholt begegnet; sie werden auch aufserhalb der dramatischen Litteratur und selbst in Werken der bildenden Kunst verwertet. Auch in den Vor- und Nachreden tritt natürlich die Polemik hervor. So eifert Lasius im Prolog zu seinem Weihnachtsspiel gegen „des Papst Geplemper“, Stöckel läfst vor seiner Susanna das Gedicht eines Freundes abdrucken, worin Susanna mit der Kirche, die zwei Alten mit dem Papst und dem Türken verglichen werden. Zu Ausfällen

1) In der „Aktion auf das 18. u. 19. Cap. Lucae“; doch wendet er sich auch gegen die schwachgläubigen Christen, die da meinen, man solle die Papisten nicht verspotten, sondern vermahnen. Die Schilderung des Priesters und des Leviten in Ackermanns Spiel vom barmherzigen Samariter V. 430ff. ist derart, dafs sie gegen Geistliche beider Konfessionen gerichtet sein könnte.

gegen die letzteren bot sich in den Goliath- und Judithdramen die beste Gelegenheit.

Die Polemik innerhalb des Protestantismus, die um die Mitte des Jahrhunderts immer heftiger wurde, wagte sich im Drama zunächst nicht recht hervor; Römoldt beklagt es sogar 1563 in seinem Spiel vom Laster der Hoffart, dafs dieses Laster die Ursache der gegenwärtigen Spaltungen unter den Gelehrten in der Kirche sei. In der früheren Zeit finden sich einzelne Seitenhiebe auf die Wiedertäufer, denen Knaust die Fabel von den ungleichen Kindern Evas als ein Argument für die Notwendigkeit der Standesunterschiede entgegenhält, auch Culmann glaubt hervorheben zu müssen, dafs nicht nur die hartherzigen und wucherischen Handelsleute verwerflich seien, sondern auch die Wiedertäufer, die den Handel überhaupt für ein Unrecht halten. Sehr merkwürdig ist, wie der Standpunkt der verbissenen und halsstarrigen Lutheraner Flacianischer Richtung durch Chryseus und Hoppenrodt dramatischen Ausdruck fand. Chryseus widmet seinen Hofteufel den fürstlichen Beschützern dieser Richtung, den Herzögen Johann Friedrich und Johann Wilhelm, den Söhnen und Nachfolgern des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen, deren Vater, wie Chryseus sagt, erfahren mufste, mit welchem Hafs Satan die gottesfürchtigen und evangelischen Christen verfolgt[1]; Daniel, der Held des Stückes, zeige an, dafs es einem Christen nicht gebühre „in Sachen des Glaubens zu connivieren". Und der Prophet, der, dem königlichen Verbot trotzend, sein Gebet zu Gott verrichtet und zwar am offenen Fenster, dafs ein jeder ihn sehen kann, erschien dem Dichter offenbar als ein Geistesverwandter jener Streittheologen, die, unbekümmert um Fürstengunst, ihre Schulmeinung gegen jedermann verfochten. Auch Hoppenrodt, der im Theatrum Diabolorum durch einen „Hurenteufel" vertreten ist, hat sich in seinem Drama vom goldnen Kalb den Stoff unleugbar zweckentsprechend gewählt. Eines der Schulhäupter,

1) Aus dem Inhalt dieser Widmung ergiebt sich auch, dafs das darunter gesetzte Datum „Anno Christi 44" nicht, wie dies bisher geschah, als Entstehungsjahr angenommen werden darf. Es beruht offenbar auf einem Druckfehler, denn die citierte Stelle kann sich nur auf die Ereignisse während und nach 1547 beziehen.

Cyriacus Spangenberg, schrieb ihm eine empfehlende Vorrede; er sagt darin von der Geschichte vom goldnen Kalb, „dafs sie wohl dienet zu dieser Zeit, da schier kein Ort in Teutschland zu klein ist, da man sich nicht gülden Kälber und in Religionssachen, was den grofsen Potentaten oder dem gemeinen Volk behäglich, aufgerichtet hätte"; man müsse „solchs fleischlichs und philosophischs Fürnehmen" in Predigten, Schriften und Spielen bekämpfen. Und in dem Stück selber sieht es fast so aus, als habe der Dichter beim Gegensatz zwischen Moses und Aaron an Luther und Melanchthon gedacht[1]; diejenigen, die den Götzendienst einführen wollen, setzen ihre Hoffnung auf den versöhnlichen Aaron: „Er ist ja nit so stürmisch gar Als Moses, unser Führer war . . . Nein Aaron thut fein gemach. Er ist furchtsam und auch gelind, Hat immer Sorg, verzürn die Fründ u. s. w."

Der protestantische Standpunkt zeigt sich auch darin, dafs manche Dichter sich etwas darauf zu gute thun, nur Schriftgemäfses in ihren Stücken vorzubringen. Wenn Greff in der Vorrede zu seinem Auferstehungsspiel bemerkt, er lasse Maria blofs als stumme Person auftreten, weil kein Gespräch Jesu mit ihr nach der Auferstehung überliefert sei, so liegt darin natürlich auch ein Protest gegen das Hervortreten Marias im katholischen Drama; aber auch im Spiel von den drei Erzvätern setzt er in einer Zwischenrede auseinander, warum er Isaak als kleinen Knaben und gleich darauf als Mann mit einem Bart vorführe, die Zwischenzeit fehle aus dem Grunde: „Dafs Moises der Lehrer gut Gar nichts davon berichten thut; Hätt er's aber gezeiget an, Wir wolltens auch eingeführet han." Öfters halten die Dichter auch bei kleinen Abweichungen es für nötig, sich besonders zu entschuldigen, so sagt Rebhun in einer Randbemerkung zu der Scene, wo die beiden Alten abweichende Aussagen über den Baum machen, unter dem sich Susanna im Augenblick des Verbrechens befunden haben soll: „Um Gelegenheit des Reims willen sind andere Baum hie genennet,

1) Eine Vergleichung, die wiederholt in einem für Melanchthon ehrenvollen Sinne aufgestellt wurde, so von Matthesius in seiner 9. u. 13. Predigt von Luthers Leben, ed. Lösche S. 184, 309.

denn im Text stehen." Ähnlich weist er in der Vorrede zur Hochzeit von Kana auf die Abweichung von der Geschichte hin, dafs er Maria zur Muhme der Braut mache, und Saxo in seiner Stephanustragödie bemerkt, es würden hier von den Aposteln blofs zwei Armenpfleger ernannt anstatt der schriftgemäfsen sieben, „damit der Personen nicht soviel würden". Aus demselben Grund gesteht Wickram, die Zahl der Söhne des Königs Sanherib vermindert zu haben. Andererseits waren manche nicht streng schriftgemäfse Züge durch die jahrhundertelange Herrschaft der Tradition dem Volk so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, dafs man unwillkürlich daran festhielt. So hat Greff die Vierzahl der Wächter am Grab Christi beibehalten, die er mit den wunderlichen Namen Erhart, Quippe, Ella und Magnus ausstattet, ebenso wurde an der Dreizahl der Weisen oder Könige aus dem Morgenland nichts geändert, bei Lasius z. B. führen sie auch noch ihre traditionellen Namen; auch der Zug, dafs Paulus im Augenblick der himmlischen Erleuchtung vom Pferd herunterfällt, findet sich bei Valentin Boltz wieder (s. o. S. 331). Ausserdem hat sich einer der beliebtesten Zusätze zur heiligen Geschichte, der allegorische Paradiesesprozefs des heiligen Bernhard[1], auf der protestantischen Bühne erhalten, er bildet den Mittelpunkt zweier Dramen des Lukas Mai und Georg Schmid, die in den hier besprochenen Zeitraum gehören. Es erklärt sich das wohl durch Luthers Verehrung für diesen Heiligen, den auch Flacius unter den Zeugen der Wahrheit vor der Reformation aufzählt. Lukas Mai sagt in seiner Vorrede, Gott habe diesen Mann in der finstersten Zeit erhalten „dafs er die Lehre von der Rechtfertigung, das ist die erste Predigt des Sohns Gottes, rein behalten und öffentlich wider des Papsttums abgöttische Werklehre gepredigt und geschrieben". Auch die alttestamentlichen Präfigurationen wurden von den Protestanten nicht verschmäht[2] und wenigstens in den Vor- und Nachreden verwertet, so findet sich schon in dem Magdeburger Joseph die Beziehung Josephs auf den Er-

1) S. o. 1, 122. Eine neue Ausgabe von Mais Drama mit Einleitung von Eichhorn im Programm des Gymnasiums zu Meiningen 1895.

2) Ein protestantisches Werk über die Präfigurationen ist die *Συνάθροισις* des Johannes Lonicerus 1560.

löser. Ebenso finden sich öfters allegorische Auslegungen. Voith erklärt die verstoſsene Vasthi als ein Sinnbild der Judenschaft und die erhöhte Esther als ein Sinnbild der Heidenschaft. Ähnliche allegorische Auslegungen begegnen uns in den dramatisierten Gleichnisreden; in dem anonymen Spiel vom barmherzigen Samariter wird der Samariter mit Christus verglichen, der den sündigen Menschen errettet und für ihn zwei Groschen hinterlegt, seinen Leib und sein Blut.[1] Am Schluſs von Baumgarts Judicium (Urteil Salomos) werden sogar drei Allegorien: in Theologia, in Politia, in Oeconomia vorgetragen.

Ein starkes dramatisches Talent ist bei den Dramatikern dieser Gruppe nirgends zu bemerken, keiner kann den Vergleich mit Macropedius oder Naogeorgus aushalten. Auch entwickelte keiner unter ihnen eine reichhaltigere dichterische Wirksamkeit, die meisten sind bloſs mit einem, höchstens zwei Dramen vertreten, und die wenigen, die sich durch eine gröſsere Betriebsamkeit auszeichnen, wie Greff und Schmeltzl, sind durchaus nicht die talentvollsten. Nur in wenigen Fällen, wie bei Agricolas Hus, gewinnt ein Drama gröſseres Interesse als charakteristische Äuſserung einer hervorragenden Persönlichkeit; Chryseus und Hoppenrodt sind immerhin als dramatische Vertreter einer bestimmten Richtung des Luthertums bemerkenswert, auch die Dramen von Culmann, Mai, Rebhun haben durch die kirchengeschichtliche Stellung der Verfasser eine erhöhte Bedeutung. Krüginger verdient unsere Aufmerksamkeit, weil ihm im Lazarus ein vereinzelter glücklicher Wurf gelang, an den er mit seinem Johannes nicht entfernt heranreicht[2]; Römoldt zeigt ein natürliches dramatisches Talent, obgleich er selber bescheiden meint, sein Stück sei „so artificiose und so kunstreich nicht gesetzt und geordnet, wie sichs wohl geeignet und gebührt hätte“. Manche, wie Knaust und Saxo, sind auch als geistliche Liederdichter bekannt, und diese Gattung war

1) Straſsburg 1550. Expl. in München P. O. germ. 155.

2) Ein glücklicher Zug in seinem Johannes, die höhnische Anrede der Gemahlin des Herodes an das abgeschlagene Haupt des Täufers, findet sich ähnlich auch in der ein Jahr später (1546) gedruckten Tragödie Schöppers (s. o. 2, 130) und in Aals Spiel von Johannes dem Täufer 1549.

auch weit geeigneter, einer vereinzelten dichterischen Stimmung eines sonst unpoetischen Menschen Ausdruck zu verleihen.

Für den dramatischen Aufbau und für die Kunst der Charakteristik hat sich im deutschen ebensowenig wie im lateinischen Schuldrama eine feste Tradition entwickelt, wenn natürlich auch hier die Beschränktheit des Schauplatzes, der Spieldauer und der Personenzahl, sowie die Kenntnis der Vorbilder des Altertums eine klarere und übersichtlichere Anordnung befördern mufsten. Die Eröffnung der Handlung durch einen so unbeholfenen Monolog wie in Voiths Esther oder die überflüssige Erzählung von Begebenheiten, die vorher auf der Bühne vorgeführt wurden, wie in Ackermanns Tobias, dergleichen Ungeschicklichkeiten finden wir nicht allzu häufig; Greff in seinem Patriarchenspiel verfällt allerdings in die breite Vorführung des Unwesentlichen ganz nach mittelalterlicher Manier. Andrerseits sind auch in dieser Hinsicht nur wenige Spuren von selbstschöpferischem Talent zu bemerken. Erwähnung verdient die an Terenz erinnernde, geschickt in medias res einführende Expositionsscene in Schwartzenbach Titus und Gisippus, in der Publius sich bei seinem Nachbar Chremes beschwert, dafs seine Tochter Sophronia von Gisippus an Titus abgetreten worden sei. Rebhun zeigt einen feineren Formsinn auch in Bezug auf die innnere Struktur des Dramas, er hat eine besondere Vorliebe für stimmungsvoll vorbereitende Scenen, so wird uns das Walten der tugendhaften Susanna als Hausfrau und Mutter vorgeführt; auch die Schlechtigkeit der beiden Alten enthüllt sich uns noch vor der entscheidenden Scene im Gespräch mit einer armen Witwe, der sie ihr gutes Recht verweigern. Eine neue, nicht sehr glückliche Manier, die Handlung abzurunden, hat sich Chryseus ausgedacht; in seinem Hofteufel erscheint Blepsidemus (vgl. Aristophanes Plutus), ein Kundschafter; seine Aufgabe im Stück besteht lediglich darin, im Gespräch mit andern zu erzählen, was hinter der Scene vorgeht.

* * *

Das Stoffgebiet war für die deutschen Dichter im wesentlichen dasselbe wie für die lateinischen, die nämlichen dramatisch wirksamen, in sich abgeschlossenen biblischen Begeben-

heiten, z. B. Sündenfall und Legende von den ungleichen Kindern Evas, Abrahams Opfer, Joseph, das Urteil Salomos, Judith, Esther, Johannes der Täufer, die Kindheit Jesu, seine Gleichnisreden und einzelne Momente aus seinem Leben und Wirken begegnen uns in beiden Repertoiren; auch hinsichtlich der Art, wie die Dichter diese Stoffe auffafsten, kann im wesentlichen auf das früher Gesagte verwiesen werden. Natürlich ist auch hier die protestantische Abneigung gegen Darstellungen der Passion bemerkbar.[1] Greff in der Einleitung zu seinem Osterspiel bemerkt, dafs er ursprünglich die Passion und die Auferstehung habe dramatisieren wollen, doch habe ihn Magister Nikolaus Hausmann davon abgebracht, „aus Ursach, dafs diese selige Histori einen grofsen Ernst fordere“; auch Luther habe abgeraten, weil doch nichts anderes „denn nur ein lecherey“ daraus werden könne. Und das sei vollkommen richtig, denn die Juden mit ihrer Verspottung Christi reizten das Volk mehr zum Lachen, als dafs sie es zur Andacht bewegten. Auch hätten Luther und Hausmann darauf hingewiesen, dafs die Passionsaufführungen an manchen Orten „sehr übel und schimpflich, auch nicht ohne Mord“ abgelaufen seien.[2] Gegen die

---

1) S. o. 2, 135. Die Äufserungen Luthers gegen die Versenkung in den Gedanken an die Passion nach Art der mittelalterlichen Askese wurden schon öfters hervorgehoben, z. B. Erlanger Ausg. 17, 63; 11, 151. Vgl. hierzu und zu dem folgenden die Stellensammlung von Bolte in den Märkischen Forschungen 18, 194.

2) Solche Schauergeschichten von Unglücksfällen und Verbrechen bei Passionsaufführungen werden von Protestanten mehrmals erzählt, z. B. von A. Moller, Theatrum Freibergense (1653) aus Anlafs der letzten Aufführung des grofsen Freiberger Mysteriums 1523, vom pommerschen Chronisten Kantzow aus Anlafs eines Passionsspiels in Bahn 1498, bei welchem Longinus den Gekreuzigten mit seiner Lanze erstochen haben soll. Die nämliche Geschichte erzählt Melanchthon, gleichfalls ein Gegner der Passionsaufführungen; ebenso erzählt er in seinen Historiae (Corp. Ref. 20, 576) die unwürdige Posse vom Dieb (s. o. 1, 202); auch erklärt er sich Corp. Ref. 5, 86 gegen die Ceremonie der Kreuzbestattung. Von den spärlichen Nachrichten über Passionsaufführungen auf protestantischem Gebiet sei hier erwähnt: Wernigerode 1539 (Zeitschr. d. Harzvereins 1, 104, 111 ff.), vielleicht auch blofs Osterspiel; Marburg 1561 (Victorin Schönfeld ed. Bechstein S. 9), Schmalkalden 1564 (Goedeke S. 364). Über Rufs Passionsspiel s. o. S. 329, über Passionsspiele der Meistersänger s. u.

Darstellung von Christi Triumph über den Tod fanden jedoch die Reformatoren nichts einzuwenden.[1] Dem deutschen Repertoire eigentümlich ist die Bevorzugung der Spiele zur Verherrlichung des Ehestandes; solche Spiele wurden oft bei Hochzeiten von den Schulmeistern mit ihren Schutzbefohlenen aufgeführt. Hierher gehören die Spiele von der Heirat Isaaks, von Tobias und von der Hochzeit zu Kana, alles drei Stoffe, für die aus jener Zeit keine lateinischen Dramatisierungen nachweisbar sind. Die Fähigkeit zur Entfaltung dramatischer Handlung besitzt von diesen Stoffen bloſs der Tobias, in den Isaakdramen muſste die Handlungsarmut durch behaglich breite Vorführung eines patriarchalischen Hauswesens ersetzt werden. In der Hochzeit von Kana nahm Rebhun, wie wir sahen, um wenigstens etwas mehr Leben in die endlosen Moralisationen zu bringen, seine Zuflucht zu dem Eheteufel, eine Figur, die dann Culmann und Praetorius auch für ihre Isaaksdramen benutzten. Wenn wir öfters hören, daſs ein Drama aus dem Buch Esther bei einer Hochzeit aufgeführt wurde[3], so geschah das vielleicht, um die jungen Ehefrauen durch das abschreckende Beispiel der Königin Vasthi zum Gehorsam gegen ihre Eheherren zu ermahnen. Daſs die Schulmeister mit Vorliebe Stoffe wählten, aus denen sich heilsame Lehren für die Kinderzucht ergaben, dies zeigte sich schon bei Betrachtung der lateinischen Dramen; die Geschichte von Heli und seinen zwei Söhnen, die für deutsche Aufführungen ganz besonders geeignet erscheinen muſste, weil sie eine so eindringliche Lektion für nachsichtige Eltern enthält, wurde auſser von Hans Sachs auch noch von zwei Schulmeistern in deutscher Sprache behandelt, einmal (Nürnberg 1543) von einem Anonymus im Anschluſs an Zieglers Paedonothia, ein anderes Mal von Johannes Lauterbach in Heilbronn (Nürnberg 1549).[4] Der anonyme Verfasser ermahnt schon im Prolog die Eltern zur Strenge gegen ihre Kinder,

---

1) Vgl. Luthers Äuſserunngen über die altherkömmlichen Darstellungen der Höllenfahrt, Erlanger Ausg. 20, 166.

2) Analysen der Tobiasdramen in einer Heidelberger Diss. v. A. Wick 1899.

3) Beispiele aus der Schweiz bei Bächtold S. 360f.

4) Auszüge aus beiden Stücken gab Holstein in der Zeitschr. f. deutsche Philologie 18, 406ff., wonach das Obige.

im übrigen bewegt er sich in der trocknen und schwunglosen Manier des Joachim Greff. Mehr Talent zeigt Lauterbach; bei ihm ist Samuel den bösen Buben als Kontrastfigur gegenübergestellt; in einem Dankgebet preist er die gute Erziehung, die ihm seine Mutter gegeben.

Mitunter haben auch die deutschen Dramatiker einen Abschnitt aus der heiligen Schrift ohne jede Rücksicht auf organische Abrundung herausgegriffen. So sind in einem Drama des Thomas Sunnentag (1552) die Ereignisse des achten und neunten Kapitels des Johannesevangeliums, die Ehebrecherin und der Blindgeborene zu einem Drama vereinigt, ähnlich verfaſste Joachim Greff 1546 eine „Action auf das 18. und 19. Capitel des Evangelisten Lucae“. Ohne jeden inneren Zusammenhang ist auch Bischoffs Komödie vom schalkhaftigen Knecht, wo Christus zuerst im Gespräch mit den Pharisäern erscheint, die seiner „neuen Winkellehr“ entgegentreten wollen, dann verrichet er auf Bitten des Kananäischen Weibes das Wunder der Teufelsaustreibung, dann in der Mitte des zweiten Akts erscheint er auf einmal als Christus Rex und hält Rechnung mit seinen Knechten (Matth. 18); die Strafe am schalkhaften Knecht wird alsdann im dritten und letzten Akt vorgeführt.

Doch behandelten die deutschen Schuldramatiker neben den biblischen Stoffen auch solche aus dem Gebiet der Moralitätenlitteratur, die für eine populäre Wirkung besonders geeignet erscheinen muſsten. Den Anfang machte Voith, der, wie bereits oben S. 359 bemerkt, durch ein tendenziöses Gemälde angeregt wurde. Er stellt dar, wie nach Adams Fall Gesetz, Sünde, Tod und Satan an Adam herantreten; das Gesetz beschwert sich, daſs es von Adam gebrochen sei. Diese vier Gestalten begleiten auch weiterhin die Handlung, die einzelne Punkte aus der heiligen Geschichte herausgreift; die Ereignisse der Zwischenzeit zwischen Isaaks Opfer und David, ebenso die zwischen David und Christi Geburt werden von Gesetz und Sünde im Dialog erzählt. Dann beraten alle vier, was sie gegen Christus thun sollen; Christus lehrt, so sagt „Gesetz“, wer an ihn glaube, der brauche mich nicht zu halten und sich vor euch nicht zu fürchten. Sie freuen sich vorzeitig über

Christi Tod; da sie aber den Auferstandenen mit seiner Fahne herannahen sehen, ergreifen sie eilig die Flucht. Die Handlung bezieht sich also auf einen Hauptpunkt der lutherischen Dogmatik, den Gegensatz zwischen Gesetz und Evangelium; Luther hat öfters darauf hingewiesen, dafs das Gesetz für sich allein mit seinen strengen Forderungen Gewissensangst und Verzweiflung bewirken müsse und in diesem Sinn hat er es öfters mythologisierend als eine selbständige Macht neben den Tyrannen Sünde, Tod und Teufel betrachtet.[1] Auf die Spitze getrieben erscheint diese Vorstellung in Culmanns „Spiel, wie ein Sünder zur Bufs bekehrt wird", wo aufserdem das bekannte Moralitätenmotiv vom sterbenden Menschen verwertet ist. Die Hauptperson ist ein verbummelter junger Mensch, der mit weitläufiger Geschwätzigkeit sich seiner eigenen Liederlichkeit rühmt und von seinen Vormündern und seinem treuen Knecht Contz vergebens gewarnt wird; diese Scenen, reich an kulturgeschichtlich merkwürdigem Detail, sind das interessanteste am ganzen Stück. In dem Augenblick, da der Jüngling erklärt, er wolle nicht an den Tod denken, wird er von dessen Pfeil getroffen, sodann kommen auch die anderen Gestalten herbei: Sünde, Teufel und als Vertreter des Gesetzes Moses, der seine Tafeln vorliest, während die andern bei jedem Gebot den Sünder auf seine Übertretungen hinweisen; doch wird dieser von einem Priester beruhigt und bekehrt, der ihn auffordert, seine Sünden zu bereuen, ehrlichen Handel zu treiben und zu heiraten. Im fünften Akt ist dann vom Tod nicht mehr die Rede, die Vormünder verhandeln mit einem Bürger über die Mitgift seiner Tochter und ein Hochzeitstanz beschliefst das Stück, das offenbar, wie sich auch aus dem Prolog schliefsen läfst, zur Fastnachtszeit von Culmanns Schülern in einem Bürgerhaus dargestellt wurde. Vom katholischen Standpunkt aus behandelte dieses dramatische Motiv der Kölner Buchdrucker Gennep. Schon durch den Namen der Hauptperson, Homulus ist auf seine Hauptquelle hingedeutet, doch schildert er auch aus-

1) Über die lutherische Auffassung von Gesetz und Evangelium sowie über die einschlägige Litteratur vergleiche man den lichtvollen Aufsatz von Gottschick in Herzogs Realencyklopädie VI[3] bes. S. 638.

führlich das Weltleben des Sünders und hat in den betreffenden Scenen Anlehen aus dem Hecastus des Macropedius und aus dem eben erwähnten Spiel des Protestanten Culmann gemacht.[1] Bei ihm erscheint Homulus als rückfälliger Sünder; nachdem er aus seinem Weltleben durch einen schweren Krankheitsanfall herausgerissen ist und den geistlichen Zuspruch eines frommen Bruders empfangen hat, zieht es ihn doch noch einmal zu seiner lustigen Gesellschaft; die liederliche Dirne Melusina redet ihm zu, bei Fasten und Beten komme nichts heraus; der neue Pastor, ein entlaufener Mönch meine auch, ein jeder könne nach seines Fleischs Begierde leben, und so beruhigt sich denn auch Homulus bei der bequemen Lehre vom allein seligmachenden Glauben, bis die furchtbare Erscheinung des Todes an ihn herantritt. Durch diese geschickte Zusammensetzung bewährter Effekte erklärt sich die weite Verbreitung von Genneps Homulus; in den protestantischen Nachdrucken wurden freilich die polemischen Ausfälle weggelassen. Dagegen stehen Bufsleben in seinem „Spiegel u. s. w." und Clemens Stephani in seiner „geistlichen Action u. s. w." (beide 1568) wieder auf dem protestantischen Standpunkt; beide verwenden für die Schilderung des Sündenlebens Motive aus den Prodogusdramen; Bufsleben zeigt sich aufserdem auch durch Culmann beeinflufst. Der lateinische Mercator des Naogeorgus, diese schroffste und nachdrücklichste dramatische Darstellung der protestantischen Rechtfertigungslehre, hat mehrere deutsche Bearbeiter gefunden.[2]

Auf einem andern herkömmlichen Moralitätenmotiv beruht die Komödie vom geistlichen Kampf, verfafst von dem Altenburger Pfarrer Bresnicer (1553), der allerdings die mittelalterlichen Dramatisierungen des Epheserbriefs schwerlich gekannt hat; den humanistisch Gebildeten war ja das Motiv inzwischen durch das Enchiridion militis christiani des Erasmus besonders

1) S. o. S. 366; zur Litteratur über die Everymanfabel s. u. Buch X.

2) Das von Crüger in der Festschrift S. 316 erwähnte Drama, das „die Studiosi zu den Predigern" in Strafsburg 1560 aufführen wollten und den Rat dadurch in grofse Verlegenheit setzten, war gleichfalls eine Übersetzung des Mercator.

nahe gelegt worden. Bresnicers Tendenz tritt deutlich zu Tage, indem zu der Welt, dem Fleisch und dem Höllengeist, deren Anfechtungen der Christ zu bestehen hat, auch noch „Nomus, ein Jude“ und „Hamartus, ein Mönch“ hinzutreten, eine Reminiscenz an Naogeorgus ist in dem Namen des Teufelsboten Dromo enthalten. Den rauhen Pfad der Tugend und den breiten Weg des Lasters schildert Johannes Heros, ein Schulmeister aus der Gegend von Nürnberg in seiner Tragödie vom irdischen Pilger (1562), mit deutlicher Anlehnung an Levin Brechts Euripus, der schon zwei Jahre früher von dem Jesuiten Hoffaeus zu Prag ins Deutsche übersetzt worden war.[1] Dafs auch das alte Motiv des Paradiesprozesses in den Dramen von Lucas Mai und Georg Schmid fortlebte, wurde schon früher erwähnt. Ein neuer, wenn auch nicht sehr glücklicher Gedanke war es, dafs Johannes Schuward, ein Pfarrer im Merseburgischen, die christliche Haustafel (Eph. Kap. 6) zu einer Art von dramatischer Moralität verarbeitete. Gott Vater und Sohn mit Propheten und Aposteln thronen über dem Schauplatz, auf dem die Vertreter der Tugenden und Laster paarweise erscheinen und ihre Bekenntnisse ablegen, so Elias und Hophni als gute und schlechte Geistliche, Josias und Rehabeam als gute und schlechte Regenten, Elieser und Hagar als gute und schlechte Dienstboten, Sarah und Xanthippe u. s. w., als Ganzes verfehlt, wenn auch in den Rollen der Bösen mit manchen charakteristischen Einzelheiten, Hophni giebt natürlich Anlafs zu antikatholischer Polemik.

Im niederdeutschen Sprachgebiet hat man mitunter, wie es scheint, solche allegorische Dichtungen aus der reich entwickelten Moralitätenlitteratur der Niederlande entlehnt, wenigstens erbot sich 1561 der Rektor Schreigelius zu Wismar, vor dem Rat der Stadt in der Kirche zum grauen Kloster ein Spiel

---

1) Den Namen Egistus gab Heros der Hauptperson ohne Zweifel in Rücksicht auf Ovids Remedia amoris 161 f. Über Hoffaeus vgl. Duhr in der Zeitschr. f. kathol. Theologie 23, 605 ff.; über die Vorliebe der Jesuiten für dieses Drama s. o. 2, 155. Das Wort Tragoedia übersetzt Heros mit „trawrig schawspiel“; Seitz (s. o. S. 350) giebt das Wort durch eine ähnliche umständliche Umschreibung wieder, wie Dasypodius (s. o. S. 282) das Wort Comoedia.

vom Lauf der Welt darzustellen[1], das in den Niederlanden verfaſst und auch sonst in einigen Seestädten gespielt worden sei.

Der Vorgang Agricolas, der in seinem Hus einen Stoff aus der neueren Kirchengeschichte gewählt hatte, fand wenig Nachfolge. Es sind zwar noch einige maſslos heftige protestantische Pamphlete in dramatischer Form zu verzeichnen, die ohne Verfassernamen überliefert sind. Die Handhabung der dramatischen Form ist in diesen Stücken sehr verworren und ungeschickt, von Aufführungen ist nichts bekannt. So erschien zu Straſsburg etwa 1540—45 das Spiel „Ein frischer Combiſst" (Sauerkraut), worin geschildert wird, wie der Papst die weltlichen Herrscher vergeblich zu einem Feldzug gegen die lutherische Ketzerei zu bewegen sucht, und um dieselbe Zeit ebenda ein Spiel unter dem Titel „Der new dęwtsch Bileamsesel", dessen theatralische Vorführung kaum möglich war. Germania erscheint zu Anfang als Eselin, in einer der folgenden Scenen scheint es aber, als ob sie erst von der römischen Klerisei durch einen Circetrank in eine Eselin verwandelt werden sollte, dann hält die Eselin einen langen Monolog und bittet Gott, ihr die Sprache wiederzugeben und so folgt eine logische und theatralische Unmöglichkeit auf die andere. Am besten ist eine Scene, in der ein Ablaſskrämer sich von einem Bürger und einem Bauer die Wahrheit sagen lassen muſs. Der Combiſst und der Bileamsesel sind offenbar Bearbeitungen älterer, verloren gegangener Stücke.[2] Unbekannter Herkunft ist auch das 1545 erschienene Spiel vom Concilium zu Trient, wo wieder der Papst mit den Seinen ratschlagend vorgeführt wird. Der Pomp und die Ceremonien der Kurie sollen dabei nach dem Wunsch des Verfassers möglichst ausführlich und möglichst glänzend sich entfalten. Nach langem Hin- und Herreden schickt der Papst vier Kardinäle und den Kanzler zu St. Petrus, um dessen Rat einzuholen; sie treffen an der Himmelsthür den

1) „ein christlich spil ... dar de Lop der Werlt wo es itzt in velen Orten togheit, vast grüntlick inne vorvaten vnd ogenschinlich vorgestellet", vgl. Goedeke II², 402.

2) Beide herausg. v. Goedeke, Pamphilus Gengenbach S. 292ff.; vgl. Wentzel, Cammerlander u. Vielfeld (Diss. Rostock 1891, über den Straſsburger Buchhändler, bei dem diese Stücke erschienen).

Papst Julius II. († 1513), der erzählt, Petrus wolle ihn nicht einlassen — ein altes Motiv aus der Streitlitteratur gegen diesen Papst[1] — dagegen wären seitdem mehrere Lutheraner, wie Spalatin und Nikolaus Hausmann in den Himmel eingegangen. Zum Schlufs verhöhnt der Teufel die Klerisei mit demselben unästhetischen Geräusch, wie einige Jahre früher in Naogeorgs Mercator.

Aufserdem gehört in diesen Zusammenhang ein Spiel aus der Zeitgeschichte, das Johannes Reinhard 1561 in Königsberg veröffentlichte, eine dramatische Darstellung der Schicksale des Italieners Francesco Spiera, der sich dem lutherischen Glauben zugewandt hatte, dann aber durch Versprechungen und Drohungen bewogen wurde, zum alten Glauben zurückzukehren und hierauf in Reue und Verzweiflung über seinen Rückfall aus dem Leben schied (1548), eine jener zahlreichen tendenziösen Schauergeschichten, wie sie bei den Anhängern beider Religionsparteien über hervorragende Persönlichkeiten aus dem gegnerischen Lager im Umlauf waren. Wie geistlos und mechanisch Reinhard diesen Stoff behandelte, wird uns ganz besonders deutlich werden, wenn wir seine Dramatisierung mit der englischen des Nathaniel Woodes vergleichen[2]; Reinhard nimmt seine Zuflucht zu bereitliegenden dramatischen Motiven, indem er höllische Geister in die Handlung einführt, deren einer dem Denunzianten Niltac den Gedanken einbläst[3], gegen Spiera vorzugehen oder indem er wie Rebhun in der Susanna den Kindern der Hauptperson ein paar Worte in den Mund legt. Die langen Reden, in denen Spiera seiner Frau die Lehre von den guten Werken erörtert oder sich unmittelbar an die Zuhörer wendet, wobei man voraussetzen soll, dafs er zu seinen Mitbürgern spricht — sind ebenso ungeschickt wie der Ausdruck seiner Reue.[4]

1) Vgl. Hutten ed. Böcking 4, 421 ff. und Geiger in d. Vierteljahrsschr. f. Kultur u. Litt. d. Renaissance 1, 17 ff.

2) S. u. Buch X.

3) S. o. S. 388.

4) III, 1. Nu kann ich nicht mehr fröhlich sein Ich will mir kürzen meine Pein Will gar nichts essen und nicht trinken Und also zu der Hellen sinken Drum werf ich mich itzt auf mein bett. Ach wer anders gehandelt hätt! Ibi conjicit se Spiera in lectum.

Weltliche Stoffe begegnen uns bei den Dramatikern der hier besprochenen Gruppe nur sehr selten; erst gegen Ende des Jahrhunderts werden sie häufiger. Culmanns Spiel von der schönen Pandora (1544) kann als eine weltliche Moralität bezeichnet werden. Das Spiel behandelt einen grofsen Gegenstand, die Geschichte von Prometheus, ist aber als Drama wertlos und obwohl das Werk eines gelehrten Dichters, in der Auffassung des Altertums ungefähr auf dem Standpunkt des Hans Sachs stehend. Zu Anfang rühmt Japetus wie ein behäbiger Philister sich seiner wohlgeratenen Kinder, als aber der Diener Syrus ihm meldet, dafs Prometheus das Feuer vom Himmel herabgeholt habe, spricht er darüber, wie über einen bösen Bubenstreich. Die Götter beraten über die zu verhängende Strafe; Vulkan verfertigt die Pandora „schöner als Helena von Griechenland", Jupiter nennt sie sein herzliebes Dockelein und sie wird mit Merkur und Spes auf die Erde geschickt, Satan schliefst sich ihnen an. Aber nachdem das Unglück geschehen ist, nimmt mit der Heirat des Epimetheus und der Pandora alles doch noch ein gutes Ende. Auch fehlt es nicht an einem Versuch auf dem Gebiet des Hochtragischen. Clemens Stephani, der uns bereits als Verfasser eines geistlich-allegorischen Dramas und eines Possenspiels bekannt ist, hatte schon früher 1551 die Geschichte der Langobardenkönigin Rosamunde in einer Tragödie dargestellt, in ähnlich ungeschickter Weise wie vier Jahre später Hans Sachs; mit der Unbefangenheit, die für die deutsche Poesie der Zeit charakteristisch ist, treten beide an den Stoff heran, dessen würdige Darstellung die gewaltigste dichterische Kraft erfordern würde. Das wesentliche der Handlung wird ganz kurz abgemacht und erscheint von unnötigem Beiwerk überwuchert; nicht uninteressant ist übrigens die nach dem Leben beobachtete Figur eines verkommenen Edelmannes, der von einem spitzbübischen Gastwirt im Kartenspiel ausgeplündert wird und dann in die Dienste des Ritters tritt, der sich nach Alboins Ermordung mit Rosamunde nach Ravenna begeben hat. Leonhard Schwartzenbach dramatisierte 1551 Boccaccios Novelle von den aufopfernden Freunden Titus und Gisippus. Neben der geschickten Exposition (s. o. S. 400) ist auch hier vor allem eine Scene zu bemerken, die uns in

charakteristischer Schilderung zeitgenössische Figuren vorführt, nämlich die Landsknechte (milites), die den Gisippus überfallen und ausplündern; der eine von ihnen hat Angst, doch schilt ihn der andere einen Feigling und spottet über seinen Federbusch: „Wenn die allweg die Leut erschlügen, die da am meisten Federn trügen So wär die Gans ein schädlich Thier." Der Prolog zeigt, dafs das Stück bestimmt war, vor einer Fastnachtsgesellschaft gespielt zu werden und eine solche Bestimmung ist auch bei den übrigen weltlichen Spielen erkennbar, die etwa sonst noch in diesem Zusammenhang zu erwähnen wären, wie z. B. bei der Magelone, die ein ungenannter Student 1539 nach Veit Warbecks Übersetzung des französischen Romans dramatisierte; hier spricht ein Morio als Herold den Prolog und zum Schlufs nach dem Tanz das Nachwort. Vorher wiederholt der Verfasser die empfehlenden Worte, mit denen Spalatin die Übersetzung Warbecks begleitet hatte, was natürlich in protestantischen Kreisen dem Stück eine gute Aufnahme sichern mufste, zumal da Spalatin den moralischen Nutzen besonders hervorhob und hoffte, dafs die gelegentlichen Äufserungen über Messe, Wallfahrten und Ablafs keinen Schaden stiften würden. Der Student, der sich im allgemeinen genau an seine Quelle anschliefst, hat doch auch einige grobe und unflätige Redensarten hinzugefügt. Bei manchen Stücken kann es zweifelhaft erscheinen, ob sie besser in diesem Zusammenhang oder unter den Fastnachtspielen erwähnt werden, denn zwischen den eigentlichen Fastnachtspielen, die auf fünf Akte ausgedehnt wurden und einige andere Äufserlichkeiten des humanistischen Dramas annahmen — und den romantischen oder humanistischen Komödien, die man für die Aufführung zur Fastnachtszeit geeignet hielt, besteht, wie bereits früher angedeutet, nur ein ganz unmerklicher Übergang. Es hätten also Stücke wie Culmanns Aufruhr der römischen Weiber oder Greffs Mundus ebensogut in dem vorliegenden Zusammenhang ihre Besprechung finden können.

Die römischen Komiker, die im Schulunterricht und im lateinischen Repertoire eine so wichtige Rolle spielten, erschienen nur selten in deutschen Übersetzungen auf der Bühne. Im allgemeinen begnügte man sich damit, bei lateinischen Auf-

führungen den ungelehrten Zuschauern durch deutsche Inhaltsangaben vor den einzelnen Akten das Verständnis zu erleichtern; seltener sind die Beispiele von lateinisch-deutschen Doppelaufführungen.[1] Die erste Gesamtübersetzung des Terenz veröffentlichte 1540 der Elsässer Valentin Boltz, der uns schon als Dramatiker im volkstümlichen schweizerischen Stil bekannt ist; er übersetzte indes keineswegs für theatralische Zwecke, sondern für die „armen schülerlin, so nit allwegen mögen interpretes haben“. Deshalb bediente er sich auch der Prosa, doch beabsichtigte er späterhin „mit Gotts hilff disen Terentium auch in Reymen [zu] stellen, dasz man daraufs teutsche kurtzweilige Comedias mög spielen“; also die Möglichkeit einer Aufführung in Prosa kommt ihm überhaupt nicht in den Sinn.[2] Johann Bischoff (Episcopius) aus Würzburg, gleichfalls Verfasser eines geistlichen Dramas, übertrug den Terenz in die üblichen gereimten Kurzzeilen (gedr. 1566), im allgemeinen mit breiter Verwässerung des Originals, z. B. in der Andria 2778 Zeilen gegen 984 des Terenz; doch verdient es bemerkt zu werden, dafs er den häufigen Wechsel von Rede und Gegenrede beibehalten hat und öfters innerhalb einer Zeile den Dialog von einer Person auf die andere überspringen läfst. Auch seine Übersetzung hat, wie es scheint, sich nicht für Aufführungszwecke eingebürgert. Übersetzungen einzelner Stücke sind nach den Arbeiten von Muschler und Ham nicht mehr im Druck erschienen, doch haben sich von Clemens Stephani Übersetzungen der Andria und des Eunuchus handschriftlich erhalten, die er 1554 als Student in Leipzig anfertigte. Er erwartet natürlich von seiner Arbeit eine moralische Wirkung: „Ob doch dieser Eunuchus trieb Die Leut' von unmässiger Lieb.“ Dabei zeigt

---

1) Beispiele von solchen (1569 Hecastus, 1573 Aulularia u. a.) hat Straumer (Progr. Chemnitz 1888) nach Jenisius' lateinischer Chronik von Annaberg aufgezählt. Ein Beispiel gereimter Inhaltsangaben (zu Grimalds Christus redivivus) im Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen 105, 3 ff.

2) Hierüber und über die folgenden Terenzübersetzungen vgl. Herrmann S. 22 ff., wo auch die Zeilenzahl der Übersetzung Bischoffs berechnet ist. In Joh. Agricolas Ausgabe der Andria (1543) ist die für Unterrichtszwecke dazwischen geschobene deutsche Übersetzung durch Lebendigkeit des Ausdrucks bemerkenswert, vgl. Kawerau, Joh. Agricola (1881) S. 78 f.

er aber dieselbe derb zugreifende Art, wie in seiner Satyra, besonders ist ihm die Wiedergabe der sprichwörtlichen Redensarten gelungen.[1] Im ganzen kann man jedoch behaupten, dafs diese Arbeiten Luthers Urteil bestätigen: „Terenz kann gar nicht ordentlich ins Deutsche übersetzt werden, unsere Sprache leidet's nicht, sie ist zu schwerfällig; eher könnte man ihn ins Französische übersetzen; das ist geschmeidiger.“

Noch spärlicher sind die Übersetzungen Plautinischer Komödien. Nach der Aulularia des Greff hat noch Christoph Freyfsleben das „kurtzweylig vnnd nit minder lustig Spyl, der Plautisch Stichus genant, zu Teütsch gebracht“. Seine Übersetzung, schlecht und recht gereimt, wurde nach Angabe des Titels in Ingolstadt aufgeführt (gedr. 1539). Freyfsleben hat den auftretenden Personen deutsche Namen, wie Hartmann, Wolgemut u. a. beigelegt; der Parasit wird als Fatzmann bezeichnet und in der „Beschlufsreed“ wird auch hier aufgezählt, was für moralische Lehren sich aus dem Spiel ergeben. Von Hans Sachsens Menächmen und Eunuchus wird noch die Rede sein; ebenso aus Anlafs des Strafsburger Theaters von den Menächmen des Jonas Bitner (gedr. 1570), der mit seiner Übersetzung zeigen will „dafs des sinnreichen und hochverständigen Plauti Comödien viel ein ander Werk seien, denn die Comödie von Hans Sachsen zu Nürnberg an Tag gebracht.“

* * *

Neben dem volkstümlichen Drama der Schweizer und Elsässer und dem biblischen Humanistendrama in deutschem Gewande, wie es sich vom Stammlande der Reformation aus verbreitete, hat sich noch eine dritte Kunstrichtung ausgebildet, die vor allem im Kreise der Meistersinger gepflegt wurde. Es ist noch nicht hinlänglich aufgeklärt, wann und unter welchen Umständen die Meistersinger dazu kamen, ihre Kunstübung

---

1) Vgl. Wolkan 3, 394 ff. Die Übereinstimmungen mit Hams Andria, aus denen nach Wolkan hervorgehen soll, dafs Stephani diesen Vorgänger benutzt habe, scheinen mir nicht beweiskräftig. Über handschriftliche Übersetzungen des Eunuchus und Hautontimorumenos, die wahrscheinlich von Val. Appelles (1545—81 Rektor in Freiberg) herrühren, vgl. Straumer a.a.O.

auch auf das dramatische Gebiet auszudehnen. Die frühesten Belege dafür, dafs die Meistersingerzunft als solche sich mit der Aufführung von Dramen befafste, stammen aus Mainz (s. o. S. 227). Bemerkenswert ist es auch, dafs in einer Eingabe an den Rat der Stadt Augsburg von 1549 die dortigen Meistersinger erklären, sie hätten seit 1534 die alten heidnischen Fabeln bei ihren Aufführungen abgeschafft und dafür biblische Darstellungen auf die Bahn gebracht.[1] In Nürnberg dichtete gegen Ende des Jahres 1550 Hans Sachs in Betzens „verschränktem Ton“ eine Einladung zu einer Singschule, bei der sich die Meistersinger mit ihren Gesangskünsten produzieren sollten; aufserdem wird versprochen: „Auch wollen wir wie andre Jahr Da ein Comedj halten.“[2] In Nördlingen[3] bitten die Meistersinger 1553, ein Spiel von Lehre, Leiden und Auferstehung Christi an jedem Sonntag und Montag bis Ostern aufführen zu dürfen; bei weiteren Spielgesuchen 1559 und 1569 berufen sie sich darauf, dafs die Meistersingeraufführungen in anderen Städten, wie Nürnberg, Augsburg, Ulm und Efslingen eine ständige Gewohnheit seien, dafs durch solche Aufführungen in der Zeit vor Fastnacht „Spielen, Völlerei, Hurerei, Zorn, Zank und andre Schand und Laster“ vermieden würden; aufserdem ergiebt sich deutlich, dafs die Meistersinger die Einnahmen aus diesen Aufführungen dringend nötig brauchten, dafs sie hätten zu Grund gehen müssen, wenn sie auf den Vortrag von Meistergesängen beschränkt geblieben wären. Demnach dürfen wir voraussetzen, dafs sie auch in Nürnberg und anderwärts durch das mangelnde Interesse an ihren sonstigen Produktionen zur Beschäftigung mit dem Drama angetrieben wurden. Und daher erklärt sich auch ihre eifersüchtige Gegnerschaft gegen die Schulkomödien. In der erwähnten Augsburger Eingabe von 1549 erklären sie es als einen Eingriff in ihre Rechte, dafs der deutsche Schulmeister Christoph Brunnenmeyer die Erlaubnis zu einer Aufführung erhalten habe, und auch in der Eingabe der Nördlinger Meistersinger fehlt es nicht an einem feind-

1) Vgl. Hartmann S. 196.
2) Vgl. Michels in der Vierteljahrsschrift f. Litt.-Gesch. 3, 31.
3) Vgl. Trautmann im Archiv f. Litt.-Gesch. 13, 38 ff.

seligen Seitenblick auf die dramatischen Aufführungen der Lateinschüler. Für den dramatischen Stil der Meistersinger wurde ohne Zweifel schon sehr bald das Vorbild des Hans Sachs, des berühmtesten Mitglieds ihrer Zunft, mafsgebend.[1]

In der Zeit, ehe Hans Sachs sich der Reformation zuwandte, verfafste er, wie wir sahen, nur zwei Dramen, Fastnachtsspiele mit moralisierender Tendenz, dann, nachdem die Lust zu fabulieren sich wieder in ihm geregt hatte, entstanden in dem Zeitraum von 1527—36 neben einigen Fastnachtsspielen auch noch zwölf Komödien und Tragödien[2], doch hat er diese beiden Gattungen in den folgenden neun Jahren gänzlich vernachlässigt, erst 1545 dichtete er wieder eine Tragödie Gismunda und von nun an bis gegen Ende der fünfziger Jahre hält die Komödien- und Tragödiendichtung mit der Massenproduktion auf anderen Gebieten gleichen Schritt. Die Komödien und Tragödien der früheren Periode zeigen manche gemeinsame Eigentümlichkeiten. Sie waren ohne Zweifel ebenso wie die eigentlichen Fastnachtsspiele zur Aufführung während der Fastnachtszeit bestimmt und der Dichter hat sie auch in den früheren Jahren stets in den Monaten Dezember, Januar und Anfang Februar verfafst. Wenn Hans Sachs 1527 eine Lucretia dichtete, so trat er damit eigentlich nicht aus der Tradition der Nürnberger Fastnachtsspiele heraus, in denen schon früher Scenen aus Geschichte und Sage vorgeführt worden waren. Auch die Form ist im wesentlichen dieselbe, ohne Akteinteilung und mit einem Ein- und Ausschreier, der jedoch hier wie überhaupt bei Hans Sachs als Ehrnholdt oder Herold bezeichnet wird. Auch hinsichtlich des Umfangs (ca. 400 Verse) wird das übliche Mafs kaum überschritten. Die Handlung erstreckt sich von der Ankunft des Sextus Tarquinius bis zu dem Rache-

---

1) Wickram, der seit 1549 in der von ihm gestifteten Meistersingerschule von Colmar thätig war, hatte damals schon seine meisten dramatischen Werke verfafst und hat auch in den später entstandenen, „Tobias“ und „Knabenspiegel“, im wesentlichen den früheren Stil festgehalten. Auch bei Valentin Voith u. a. tritt die Eigenschaft als Meistersinger in den Dramen nicht hervor.

2) Die Komödien und Tragödien sind im folgenden citiert nach der Ausgabe der Werke des Hans Sachs von Keller und Götze in den Publikationen des litterarischen Vereins Bd. I ff. Tübingen 1870 ff.

schwur nach Lucretias Tode; im Gegensatz zu der gleichzeitigen Dramatisierung Bullingers tritt hier das politische Element ganz in den Hintergrund, dagegen wird die Vergewaltigungsscene in engem Anschlufs an die Erzählung des Livius vorgeführt. Hans Sachs dichtet noch hinzu, dafs Sextus die Ancilla der Lucretia durch ein Geschenk von fünfzig Dukaten veranlafst, ihn ans Bett ihrer Herrin zu führen; im übrigen ist die Inscenierung nicht klar, da die Bühnenanweisungen, mit denen Hans Sachs sonst so freigebig ist, hier gänzlich fehlen. Was Hans Sachs sonst noch von seinem Eigenen hinzugefügt hat, ist nicht sehr glücklich; Sextus versucht es auch bei Lucretia zuerst mit einem Geschenk von tausend Kronen, der Hausknecht erinnert sie, als sie den Sextus einläfst, an Helena als an ein warnendes Beispiel, und die Ancilla, gleichfalls in der Sagenlitteratur wohlbewandert, vergleicht sich selber mit der Brangäne (Brangl). Um so mehr wirken in der rasch sich abwickelnden Handlung einige ergreifende Töne der letzten Rede Lucretias.[1]

Auch bei der zweiten Tragödie, Virginia (1530), ist der Stoff gut gewählt, die Darstellung gedrängt und der ganze Ton frischer und kräftiger als in den meisten späteren ernsten Dramen. Hier hat gleichfalls das erotische Element das Übergewicht über das politische. Es zeigt sich dies alsbald in der ersten Scene, die uns ein sehr charakteristisches Beispiel dafür bietet, wie Hans Sachs die überlieferten historischen Ereignisse mit seiner Phantasie neu belebte und theatralisch verkörperte. Livius sagt: „Diese Jungfrau, von ausgezeichneter Schönheit, versuchte Appius, von Liebe entbrannt, mit Geschenken und Versprechungen zu verlocken, und nachdem er bemerkt hatte, dafs sie durch ihre Schamhaftigkeit wohl verwahrt war“ u. s. w.

---

1) Sie sagt zu Collatinus:

> Wie möchst du willen zu mir han,
> wann du denckst, das ein frembder man
> dein schlaffbett vermackelt schmelich?

Ähnlich sagt allerdings Lucretia schon in dem berühmten rhetorischen Prunkstück des Coluccio Salutato (vgl. Aeneae Sylvii Opera, Basel 1551, S. 959): Tu autem, carissime conjunx, quomodo poteris ire in meos amplexus, qui te non tenere uxorem tuam, sed scortum Tarquinii recorderis.

Daraus wird bei Hans Sachs folgendes: Nach der Begrüſsung durch den Herold folgt die Bühnenanweisung: Apius tritt ein, setzt sich, so trit Virginia mit ihrer magd vor ihm ab. So spricht Apius zu ihm selb: „Ach Gott wie ausserwelt und zart Wie wol gebild weiblicher art Wie überschön und gar undadelich Wie geberlich, sitlich und adelich Ist die jungfraw Virginia Für all jungfrawen in Roma Derhalb hertz, sinn, mut und begier Sehnt sich inbrünstigklich nach ir; Und mag ich nit ir huld erwerben So muſs ich ye vor sehnen sterben." Der volkstümliche Dichter benutzt also mit der gröſsten Unbefangenheit die Farben, die er für die Schilderung der Liebessehnsucht auf seiner Palette hat; die Worte könnten ebenso gut einem treuen und züchtigen Jüngling in den Mund gelegt werden. Dann aber, um die bei Livius kurz angedeuteten Liebeswerbungen darzustellen, benutzt Hans Sachs die überlieferten Motive der mittelalterlichen Kuppel- und Verführungslitteratur: „Cleopatra die kupplerin kumpt. Apius spricht: Cleopatra kumb! mich bericht! Kennest du diese junckfraw nicht? Kupplerin: Ja weyser herr! ich kenn sie wohl. Apius: Ach Gott, mein hertz brend wie ein kol Gen ir in hertzenlicher lieb. Ich bitt dich: ir das kleinat gieb In rechter gunst zu einer schenck, Das sie im besten mein gedenck, Mir wieder frölich botschafft schick, Darmit mein sehnend hertz erquick! Erwirbst du mir die wolgethon Ich wil dir geben guten lon. Hab fleiſs! schau bald, wo du sie finst!" Die Kupplerin sagt ihre Hilfe zu, geht fort; Appius bleibt zurück: „O Venus, du hohe Göttin" u. s. w.; dann kommt die Kupplerin wieder und giebt das Kleinod zurück: „O herr, all arbeyt ist umsunst Zu erwerben der junckfraw gunst. Ir hertz ist herter, wann ein stahel. Sie sagt, sie hab eynen gemahel, Icilium den jüngling frey, Dem sie ehlich vertrawet sey" u. s. w. Appius muſs auf ein neues Mittel sinnen und so spinnt sich die Handlung in diesem Stil weiter fort. Bei dem groſsen Strafgericht, das am Schluſs über alle Frevler eintritt, wird auch die Kupplerin nicht verschont, der Henker zieht ihr einen Sack über den Kopf und führt sie fort, um sie in den Fluſs zu werfen.

In den übrigen weltlichen Stücken dieses Zeitraumes hat Hans Sachs gleichfalls den Stoff aus der klassischen oder huma-

nistischen Sphäre entlehnt. Bei seiner Bearbeitung von Reuchlins Henno (1531) hat man allerdings die Empfindung, dafs die Begebenheit aus der lateinischen Verkleidung wieder in eine Form zurückübertragen ist, die ihr mehr entspricht, und für die bäuerlichen Scenen konnte Hans Sachs ohne weiteres den Stil des Fastnachtsspiels verwenden; namentlich gab ihm die Verlobung des Bauernknechts Dromo Gelegenheit, die in solchen Verlobungsscenen üblichen unflätigen Späfse anzubringen. Die meisten Stücke bewegen sich aber in jenem mythologisch-allegorischen Stil, der für die Denkweise jener Zeit so mannigfaltige Berührungspunkte darbot. So übertrug Hans Sachs den Plutus des Aristophanes (31/1. 31), ferner ein schon früher besprochenes Festspiel des Chelidonius[1], den Streit zwischen Pallas und Venus (3/2. 30), endlich ein Totengespräch Lucians, den Charon, wo ihn die Reihe von Vertretern verschiedener Stände, die den stygischen Kahn besteigen, an ein beliebtes Motiv der mittelalterlichen Teufelsspiele erinnern mufste. Doch hat Hans Sachs den Rhetor aus dieser Reihe ausgeschieden und dafür eine für sein Publikum geeignetere Figur eingefügt, nämlich den grotesken Säufer und Schlemmer Epicurus, den er aus dem Spiel des Chelidonius entlehnte. Eine ähnliche Änderung gestattete er sich beim Plutus; er ersetzte den Sykophanten durch die aktuellere Figur eines jüdischen Wucherers. Einmal behandelte er auch den allerbeliebtesten dieser mythologisch-allegorischen Stoffe, „ein Spiel, das man lateinisch hiefs Das judicium Paridis", offenbar nach einem verloren gegangenen Humanistendrama (9/1. 1532). Wenn Jupiter zu Anfang erklärt, er wolle ein Gastmahl halten, köstlicher als Balthasar, Ahasverus und König Artus, so ist das wohl freilich ein Zusatz des Nürnberger Poeten, ebenso vielleicht auch die Klagen im Gespräch der schmausenden Götter über unreelles Geschäftsgebahren. Nachdem die Göttin Discordia ihren Apfel hereingeworfen hat, wird Paris von Merkur als Schiedsrichter in die Götterversammlung geholt; die drei Göttinnen halten lange Reden über ihre Macht mit reichlicher Citierung historischer Beispiele, Minerva erwähnt u. a. Reuchlin, Polizian,

1) Nachgewiesen von Thon (s. o. S. 282) S. 19.

Hutten und Pirkheimer, doch besteht Paris darauf, er müsse die Göttinnen abführen, „das ich euch blofs und nacket sech, Das nit das urtheil sey zu gech, Sonder mit dapfferkeit geschech“! Das Stück schliefst damit, dafs Cupido die Helena mit seinem Pfeil trifft und Paris sie entführt.[1] Diese auffällige Bevorzugung des klassischen und humanistischen Gebiets ist vielleicht auf die Anregung eines gelehrten Gönners zurückzuführen, der ihm die Stoffe an die Hand gab. Denn soviel bekannt, war damals weder von dem Drama des Chelidonius noch von dem des Reuchlin eine deutsche Übersetzung vorhanden; vom Dialog Lucians und dem Plutus des Aristophanes gab es damals blofs lateinische Übersetzungen, und Hans Sachs war gewifs nicht im stande, lateinische Vorlagen unmittelbar zu benützen.[2]

Von allen diesen Stücken wird nur der Charon, vermutlich weil er unter den Toten spielt, als Tragödie bezeichnet, die anderen führen den Titel Komödie, doch wurden sie alle, wie es scheint, in der Art der alten Fastnachtsspiele aufgeführt. Die Schauspieler treten, vom Herold angemeldet, in die Gesellschaft ein. Wenn es sich um eine Tragödie handelt, wie Virginia oder Charon, gehen sie vor der Schlufsrede des Herolds „in Ordnung ab“, sonst führen sie vorher, wie in den alten Fastnachtsspielen einen Tanz auf, im Henno in Anschlufs an die Verlobung einen Bauerntanz, im Plutus tanzt der Jüngling

1) Das Kampfgespräch zwischen Jupiter und Juno (30/4. 34), obwohl vielleicht zur Aufführung bestimmt, kann hier übergangen werden.

2) Die Frage, ob Hans Sachs Latein verstand, ist — auch abgesehen von allen sonstigen Erwägungen — sehr einfach zu erledigen durch eine Betrachtung der lateinischen Namensformen in seinen Gedichten. Formen wie „des Tyrannen Tarquinium und seins verfluchten Sohns Sextum“ oder „mein Zeug sei Jovis der gerecht“ oder „bei Martem“ (Lucretia) oder „mit Danistam“ (Henno) oder der Dativ Plutone (7, 94) sind bei einem, der auch nur ein bifschen Latein kann, schlechterdings undenkbar. Wenn andrerseits die lateinischen Eigennamen in späterer Zeit gewöhnlich richtig dekliniert sind, so erklärt sich dies dadurch, dafs Hans Sachs die deklinierten Formen in den alten deutschen Übersetzungen vorfand und bei selbständiger Anwendung dieser Formen allmählich instinktiv das Richtige treffen lernte. Schwankungen kommen freilich auch später noch vor, z. B. 1555 der Genitiv Ulissi oder „Fürst zu Pilum“, vgl. 12, 342, 349.

mit dem alten Weib, im Judicium Paridis Helena mit Paris, wobei Apollo zum Tanz aufspielt, nur im Spiel von Pallas und Venus fehlt eine diesbezügliche Anweisung. Dieses Spiel (1530) ist auch das erste, in welchem Hans Sachs, durch seine Vorlage veranlafst, den üblichen Umfang der Fastnachtsspiele beträchtlich überschreitet. Das Stück umfafst ca. 750 Zeilen; Hans Sachs hat auch die Einteilung in drei Akte beibehalten und den Einschnitt zwischen zwei Akten durch einen Dreireim markiert. Denselben Kunstgriff verwendete er in den fünfaktigen Stücken Plutus und Judicium Paridis und hat ihn von da an als Regel beibehalten. Die Zwischenaktsgesänge des Chelidonius in Sapphischen Strophen fehlen im Abdruck des Hans Sachsschen Stückes, wie überhaupt bei keinem seiner Dramen Chorgesänge mit überliefert sind, doch kam es offenbar vor, dafs bei den Aufführungen solche vorgetragen wurden.[1]

Von geistlichen Spielen hat Hans Sachs in dieser ganzen Zeit — bis 1532 — nur ein einziges gedichtet, die „Comedi, dafs Christus der wahr Messias sei“. Sie nimmt in der geistlichen Dramatik des Hans Sachs eine völlig vereinzelte Stellung ein, denn während er späterhin ganz nach der gewöhnlichen Art der protestantischen Dramatiker Erzählungen des alten und neuen Testaments in dramatische Form übertrug, steht er hier noch in der mittelalterlichen Tradition; die „Comedi“ ist nichts andres als eine neue Auflage des uralten Prophetenspiels, das sich aus der Weihnachtsliturgie entwickelt hatte und das hier in einer ähnlichen Form erscheint, wie am Anfange des Benediktbeurer Weihnachtsspiels[2], nur dafs am Schlufs der jüdische Rabbi bekennt, durch die christlichen Argumente überwunden zu sein. Der namenlose christliche Doktor, der bei Hans Sachs

1) Herrmann in den Hans Sachs-Forschungen S. 418 erwähnt, dafs sich in den eigenhändigen Spruchbüchern des Hans Sachs auf eingelegten Blättern „Saphica“ befinden (s. o. S. 320), die bestimmt waren, bei Aufführung der Tragödie Gismunda und der Komödie Griselda „zwischen den actos“ gesungen zu werden, erstere mit Noten. Hans Sachsens Schüler Adam Puschmann hat später in seinem Joseph nach jedem Akt Instrumentalmusik vorgeschrieben, oder „wofern Meistersinger diese Comoedia agierten, mag man die Gesänge singen, welche zu dieser Comoedia sind componieret worden.“

2) S. o. 1. 96ff.

die Stelle des heiligen Augustinus vertritt, eröffnet und beschliefst das Spiel, er ist also zugleich auch Herold. Wir haben hier wieder ein merkwürdiges Beispiel des Fortwirkens katholischer Tradition in der protestantischen Dramatik; es fehlen uns alle Anhaltspunkte, um uns die Art der Aufführung zu vergegenwärtigen, doch fand dieselbe jedenfalls, wie aus den Anfangsworten hervorgeht, zur Weihnachtszeit statt. Die nächsten geistlichen Spiele, Tobias (1533) und Esther (1536), unterscheiden sich nicht wesentlich von den biblischen Stücken, die in Hans Sachsens späteren Jahren nach der langen Pause ununterbrochen aufeinander folgten, nur dafs in der Esther noch nach der früheren Manier der Abschlufs durch einen Tanz im Text vorgeschrieben ist.[1]

Die Hauptmasse der 61 Tragödien und 64 Komödien, die Hans Sachs in seinem Register aufzählt, ist in der Zeit etwa von 1545—1560 entstanden; auch auf diesem Gebiet entwickelt sich jetzt bei Hans Sachs ebenso wie in den Fastnachtsspielen eine feststehende Manier. Die mythologisch-allegorischen Spiele treten ganz in den Hintergrund, abgesehen von zwei Reihenspielen, in denen er berühmte und lasterhafte Frauen im Anschlufs an Boccaccios Werk de claris mulieribus auftreten läfst und einer Comedi Stulticia, die in freier Anlehnung an Erasmus' Lob der Narrheit diese Göttin vorführt, wie sie Vertreter der verschiedensten Stände mit einer Narrenkappe belehnt; bei der Übertragung des Erasmischen Traktats in den spätmittelalterlichen Stil kommt uns recht deutlich zum Bewufstsein, dafs das berühmte humanistische Glanzstück im Grund genommen nichts anderes ist, als eine neue Darstellung der im Mittelalter so beliebten Idee von der alles beherrschenden Narrheit, wie sie auch den französischen Sotien zu Grunde liegt. Der Homulus (1549) ist eine Übersetzung der berühmten lateinischen Moralität des Macropedius. Im übrigen hat Hans Sachs nur noch in wenigen Fällen bereits vorhandene Dramen neu bearbeitet, z. B. in seinem Adam den Protoplastes des Hierony-

1) Die von S. Singer hervorgehobenen Übereinstimmungen zwischen der Esther und dem französischen Mysterium vom alten Testament (vgl. Jahresberichte f. n. Litt.-Geschichte 1894 II, 4: 25) scheinen mir bei näherer Betrachtung doch auf Zufall zu beruhen.

mus Ziegler, ferner die Menächmen des Plautus und den Eunnuchus des Terenz.[1] In den meisten Fällen hat er Stoffe, die ihm bei der Lektüre aufstiefsen, aus der erzählenden in die dramatische Form übertragen, und wie bei seinen sonstigen Reimereien, so pflegte er auch hier nicht ängstlich zu fragen, ob der Stoff zu dichterischer Darstellung geeignet sei. Dies war natürlich in einer Zeit, da das Gebiet des Reimverses in der volkstümlichen Litteratur sich auch über Gegenstände erstreckte, die nach unseren Begriffen durchaus prosaisch sind.

Unter den biblischen Stücken aus dem alten Testament begegnen uns manche von den dankbaren Stoffen, die in der dramatischen Litteratur der Zeit immer wiederkehren, aufser Tobias und Esther z. B. Judith und Salomos Urteil. Auch die Geschichte von den ungleichen Kindern Evas (s. o. 2, 109), aus der Hans Sachs 1558 eine seiner anmutigsten Schwankerzählungen gestaltete, hat er vorher zweimal dramatisch behandelt, einmal im September 1553 in einer kürzeren Form, die er selber unter seinen Fastnachtsspielen aufzählt (52), ein anderes Mal im November desselben Jahres weitläufiger unter dem Titel Komödie. Hier ist Hans Sachs ohne Zweifel durch das ältere Drama von Knaust beeinflufst, er verbindet die Geschichte von der Ungleichheit der Stände mit einer Darstellung des Brudermords und läfst dabei ebenso wie Knaust den Teufel auftreten, der den Kain zu der Mordthat verleitet. Während aber Knaust in der Katechisationsscene sich in engem Anschlufs an Melanchthons Erzählung darauf beschränkt hatte, den Kain als einen Zweifler an der göttlichen Gnade und an dem ewigen Leben darzustellen, erscheinen bei dem Nürnberger Dichter sechs ungeratene Söhne des ersten Menschenpaares, die vom Herrgott über das Vaterunser, den Glauben und die zehn Gebote befragt werden und dabei die wunderlichsten und verdrehtesten Antworten geben. Die gutmütig-schalkhafte Charakteristik der faulen und ungezogenen Buben gehört zu den berühmtesten

---

1) Einige weitere Entlehnungen werden sich wohl noch nachweisen lassen; der Hiob des Hans Sachs ist offenbar von dem des Lorichius abhängig, wie schon die Namen der Söhne Philias und Thelon, der Knechte Spudeus, Distichus u. s. w. beweisen. Auf die Quelle des Adam hat bereits Löbner in der Vierteljahrsschr. f. Litt.-Geschichte 4, 621 hingewiesen.

Stellen in den Werken des Hans Sachs[1], wenn auch der tragische Abschlufs durch den Brudermord nicht recht zu dieser Scene passen will. Am häufigsten behandelt aber Hans Sachs Ereignisse aus der langen Reihe von Kämpfen, Palastintriguen und Greuelthaten, die sich durch das Buch der Richter und die Bücher der Könige hindurchziehen; die meisten dieser Begebenheiten waren noch nicht von seinen Vorgängern dramatisch verwertet. Aus dem neuen Testament übernahm er z. B. die Geschichte Johannes des Täufers, aufserdem behandelte er altüberlieferte Stoffe des geistlichen Volksdramas, wie die Passion und das jüngste Gericht.

Manche Einzelheiten entlehnte Hans Sachs aus der mittelalterlichen Tradition. In der Schlufsmoral bringt er öfters geistliche Deutungen, so soll z. B. in der Tragödie Thamar Amnon den Satan bezeichnen, David Gott, Thamar die menschliche Seele (10, 364), ferner bezeichnet der Zug durch den Jordan die Taufe, die Kundschafter die christlichen Prediger, Jericho die schnöde Welt (10, 129); Simson wird als Präfiguration Christi aufgefafst (10, 215). Ferner stellt er dar, wie der kleine Moses die Krone Pharaos auf die Erde wirft, wie Markolf am Hofe Salomons seine Späfse treibt; in der Verkündigungsscene erscheint Maria, nach Mafsgabe der Tradition in einem Büch-

1) Selbst Gottsched, der in seiner kritischen Dichtkunst (3. Aufl. S. 738) die Stelle anführt, wie Kain das Vaterunser verdreht, kann nicht umhin zu bemerken: „Man sieht aus diesen und anderen Proben wohl, dafs der ehrliche Mann kein übeles Geschicke zur Beobachtung der Charaktere und zur Nachahmung der Natur gehabt; allein die Regeln der Wahrscheinlichkeit sind ihm ganz unbekannt gewesen, sonst würde er keine solche Vermischung der Zeiten] gemacht haben, als aus dem Angeführten sattsam erhellet.“ Übrigens sind Anklänge an die konfessionelle Polemik auch bei Hans Sachs bemerkbar; so sagt der böse Achan:

Wenn mich Got darzu versicht
das ich auch selig werden söl
so wirt ich selg, tu was ich wöl.

Aufserdem behandelte Hans Sachs dieselbe Geschichte schon 1547 in einem Meistergesang. Nach dem Bericht Mollers (s. o. S. 401) über die alten Mysterienaufführungen in Freiberg sollen auch dort sechs gehorsame und sechs ungehorsame Söhne Adams aufgetreten sein, die der Herr angeredet und examiniert habe, doch könnte der Berichterstatter unbewufst durch die berühmte Scene des Hans Sachs beeinflufst sein.

lein betend, in der Tragödie der Passion (1558), übrigens einem der schwächsten Stücke des Hans Sachs, beruht es ohne Zweifel auf mittelalterlicher Überlieferung, wenn mit dem gefangenen Jesu ein Rabbi hin- und herzieht, der die Klage vertritt und die Juden aufreizt. Auch in der Tragödie vom jüngsten Gericht (gleichfalls 1558) werden wir auf Schritt und Tritt an die mittelalterlichen Vorstellungen erinnert: der Blutregen als Vorzeichen des Weltendes, die allegorischen Gestalten der Barmherzigkeit und Gerechtigkeit, die verdammten Seelen an einer Kette vom Teufel weggeführt und anderes mehr. Doch andrerseits zeigt sich hier auch der protestantische Standpunkt in den Reden eines verdammten Bischofs und in den Eröffnungsscenen des Spiels, wo ein sterbender Jüngling nach Mafsgabe der protestantischen Fassung des Everymanmotivs getröstet wird. Doch tritt bei Hans Sachs wie überhaupt bei den Protestanten der Parteistandpunkt hauptsächlich in tendenziöser Schilderung der heidnischen Pfaffen in den historischen Büchern des alten Testaments hervor. Merkwürdigerweise ist aber hier auch ein Hauptklagepunkt der Protestanten in die Vergangenheit übertragen, dafs nämlich die religiöse Veränderung nicht in dem erwarteten Mafse von einer sittlichen Besserung begleitet sei; im Spiel von der Belagerung Jerusalems durch Sanherib[1] unterhält sich der alte Abraham mit einem heidnischen Priester, der das Kriegsunglück für eine Folge der Abschaffung des Götzendienstes erklärt, nach Abraham hat aber Gott das Unglück gesandt, weil „wir sein Wort doch so viel Jahr Haben gehört lauter und klar Doch uns gebessert nit darvon, Dafs wir Frucht der Bufs hetten thon Sondern ärger wurden all Tag. Deshalb kommt uns jetzt diese Plag Und nit, dafs man die Götzen brach“. Die Versuche, an die Stelle der überlieferten symbolischen Auslegungen neue mit protestantischer Tendenz zu setzen — z. B. wenn an der Geschichte des lahmen Mephiboseth die Rechtfertigung durch den Glauben erläutert wird (10, 318), oder wenn Esau als ein Beispiel der Werkheiligkeit erscheint (1, 109) — sind nicht sehr glücklich geraten.

1) Vollendet am 9. Juli 1552. Der Stoff ist wohl im Hinblick auf die Belagerung Nürnbergs durch den Markgrafen Albrecht von Brandenburg gewählt. Ähnliche Klagen s. o. S. 394.

Zu Anfang dieser erneuten dramatischen Thätigkeit schöpfte Hans Sachs vor allem aus seinem Lieblingsbuch, dem Decamerone. Hier fand er nicht nur lustige Geschichten für seine Fastnachtsspiele; die Geschichten von unglücklich Liebenden in Boccaccios viertem Buch boten ihm Tragödienstoffe, wie Gismunda (1545) und die Kaufmannstochter Lisbetha (1546), das zehnte Buch bot ihm Beispiele edler Gesinnung, wie Griselda (1546) und Titus und Gisippus (1546), aufserdem dramatisierte er damals noch die Liebesgeschichte der Violante (1545) und die der unschuldig verfolgten Ginevra (1548), die auch Shakespeare im Cymbeline darstellte. Solche Geschichten von unschuldig verfolgten Frauen, wie das Mittelalter sie so sehr liebte, kehren dann in den folgenden Jahren wieder: die Königin aus Frankreich (1549), die unschuldige Kaiserin von Rom (1551). Die romantischen Sagen- und Erzählungsstoffe blieben das Lieblingsgebiet des Hans Sachs; von 1551—59 dramatisierte er unter andern derartigen Geschichten die von Flor und Blancheflur, Tristan und Isolde, Fortunatus, Magelone, Melusine, Hug Schapler, Oliver und Artus, Pontus und Sidonia, Wilhelm von Orlentz, 1560 die Geschichte von der Königstochter Marina, die vor der unnatürlichen Liebe ihres eigenen Vaters flieht. Seltener begegnen uns mittelalterliche Geschichten mit erbaulicher Tendenz, wie die vom Kaiser im Bad (1556)[1] oder vom Waldbruder und dem heimlichen Gericht Gottes (1559), einmal eine Märtyrertragödie: die Jungfrau Pura (1559). Die einheimischen Überlieferungen der Heldensage hat er nur einmal, in der Tragödie vom „Hörnen Sewfriedt" (1557) verwertet; die Chronik des Albert Krantz bot ihm aus der germanischen Vorzeit die tragischen Geschichten von Rosamunde (1555) und von Hagwart (1556), aus dem Historiker Bonfinius entnahm er die durch Grillparzer berühmt gewordene Geschichte des ungarischen Statthalters Bancbanus. Nächst den romantischen Sagen entlehnte er aber am häufigsten Stoffe aus dem klassischen Altertum, so aus der römischen Geschichte die Horatier (1549), Scaevola (1553), Camillus und der verräterische Schulmeister (1553), Romulus (1560), Antonius und Cleopatra (1560), aus der

---

1) S. o. S. 377 (Römoldt).

griechischen und orientalischen u.a. Cyrus (1557), Alexander d. Gr. (1558), dann Hof- und Palastintriguen, wie die Geschichte der Arsinoe (1559), des Artaxerxes (1560) und die Tragödie von Herodes und Marianne nach Josephus (1552). Mehrmals wählte er mythologische Begebenheiten wie „die unglückhafte Königin Jocaste“ (1550) oder Klytämnestra, Zerstörung Trojas, Alkestis, Ulysses (1554 u. 55) oder Verwandlungsgeschichten nach Ovid: Perseus (1558) und Daphne (1559).[1]

Also eine Fülle verschiedenartiger Stoffe hat Hans Sachs behandelt, darunter mehrere, die unter den Händen andrer Dichter ihre erhebende und erschütternde Kraft bewährten. Unser Dichter jedoch hat fast überall im ernsten Drama den überlieferten Stoff in der mittelalterlichen, mechanisch-äufserlichen Art in die neue Form übertragen, nur selten hat er sich die Situation mit solcher Lebendigkeit innerlich vergegenwärtigt, wie dies in den Fastnachtsspielen die Regel ist. Für das Hochtragische war er nicht geschaffen, selbst an Stellen, wo ihm seine Vorlage neben dem blofsen Stoff auch noch die pathetische Ausmalung der Situation darbot, z. B. wenn der unglücklichen Gismunda in Boccaccios Novelle das Herz ihres ermordeten Geliebten überreicht wird, bleibt er zurück und läfst manche wirksame Motive unverwertet. Nachdem Ödipus das Geheimnis seiner Herkunft erfahren und sich auf der Bühne die Augen ausgerissen hat, ruft Jocaste: „Ach weh mir! Angst! Angst über Angst! Es hat mein Herz geahnt vorlangst Es sei ein Unfall vor der Hand. Ach weh, wie soll nun Leut und Land Von mir Frauen regieret werden? Ich wollt, ich läg unter der Erden.“ Als sie die Nachricht vom Tod der beiden Söhne erfährt, ruft sie: „O ihr Götter, lafst euch erbarmen, Dafs über mich elenden armen So viel schwers Ungelück soll gahn, Das kaum ertrüg ein starker Mann.“ Auch wenn in der Tragödie von den zwei Rittern aus Burgund eine Rittersfrau ihre weibliche Ehre opfert, um den geliebten Mann zu befreien, den sie

1) Über die antiken Quellen des Hans Sachs sind besonders die Untersuchungen von Abele in den Beilagen zum Programm der Realanstalt in Cannstatt von 1897 u. 1899 zu vergleichen, wo auch die ältere Litteratur über diese Frage citiert ist.

aber dann als Leiche zurückerhält, so ist das gleichfalls eine der Situationen, denen Hans Sachs mit den Mitteln seines Stils nicht gerecht zu werden vermag. Aber wenn er in seine mechanische Manier verfällt, so ist das immer noch besser, als wenn er z. B. den Verzweiflungsausbruch der Schwester des Horatius schildern will, die an der Leiche ihres Geliebten jammert und von ihren toten Brüdern sagt: „Ihr jammert mich zu dieser Stund Viel weniger, denn zween toter Hund.“

Wenn Hans Sachs bei der Darstellung solcher abgelegenen und seinem innersten Wesen fremden Begebenheiten hier und da einmal in einen Charakter wirklich eindringt und ihn neu lebendig werden läſst, so geschieht dies vor allem dann, wenn ihm der Stoff Beziehungen zu den Sphären des Lebens darbot, in denen er mit seinen hellen Augen die Dinge selbständig beobachten konnte. Solche Anknüpfungspunkte hat er öfters mit groſsem Geschick aufgegriffen und freilich dadurch mitunter in die Schilderung der Dinge ein anachronistisches Element hineingetragen, das sich aber ganz gut ausnimmt. So z. B. wenn er nach Lucians Toxaris die Geschichte von den Freunden Clinias und Agathocles dramatisiert und vorführt, wie Clinias von einem leichtsinnigen Weib und dessen Gatten in eine schwere Gefahr gelockt wird; der Gatte heiſst bei Hans Sachs Fronsteiner und ist als ein heruntergekommener Edelmann geschildert, der zum Stegreifritter zu feig ist (12, 443ff.). Sehr anschaulich ist bei Hans Sachs wie bei Culmann die Situation der bedrängten Witwe geschildert, die der Prophet Elisa durch das Wunder mit dem Ölkrug rettet (10, 429ff.); Hans Sachs hat auch eine neue Scene hinzugedichtet, wie die Witwe sich an einen Juristen wendet, der aber ohne Anzahlung ihre Sache nicht führen will. Eine ähnliche Transponierung findet statt, wenn der König und einer seiner Ritter sich im Gespräch darüber beschweren, wie der Prophet sich in die Kriegshändel einmischt: „Seiner Predig ich urdrütz bin. Er will immer mit geistlichn Sachen Mönnich und Pfaffen aus uns machen Und merkt der alt Götz nit allein Daſs wir hie müssen höflich sein Uns halten nach des Adels Stand Weil wir haben die Oberhand“ (10, 451). Zu den Beispielen lebendiger Versetzung in die dargestellte Situation gehört vor allem

auch die Tragödie von Ahab und Naboth (1557; 10, 402ff.); der Dichter empfand die Geschichte als einen Fall von schnöder Rechtsbeugung, wie sie zu allen Zeiten vorkommen. Das Verhalten des Kanzlers und des Richters, wie der geheime Befehl zum Justizmord kommt, ist trefflich geschildert, der opportunistische Richter beruhigt sich bald in seinem Gewissen; er habe nur die Befehle des Königs auszuführen. Dann kommt die Gerichtsscene mit den zwei Spitzbuben Bicher und Schnapshörnlin, die sich als falsche Zeugen gebrauchen lassen, mit den Beteuerungen und Klagen des unschuldigen Naboth, der schliefslich doch auf der Bühne gesteinigt wird, worauf der Richter mit der ruhigsten Amtsmiene fragt, ob noch ein weiterer Rechtsfall für heute vorliege, und da sich niemand meldet, den Akt mit den Worten schliefst: „Dieweil nun niemand mehr erscheint Der was hat für zu bringen heint So wöllen wir jetzund aufstehn Von dem Gericht und auch abgehn. Wöllen Köng Ahab schreibn ohn Spott Dafs heut unser Bürger Naboth Gesteinigt worden sei zu tod." Eine ähnlich anschauliche Scene entwickelt sich, wenn der alte Biedermann Loth die Engel bei sich beherbergt und das böse Gesindel von Sodom das Haus belagert. Auch wo es die Schilderung der einfachsten menschlichen Beziehungen gilt, findet Hans Sachs mitunter einen schönen Ton, so z. B. wie die Mutter des Moses von dem Säugling Abschied nimmt; wenn er Hekuba an der Leiche Hektors vorführt, leistet er, was er mit den Mitteln seines Stils vermag: „Hertzlieber Sohn, liegst Du jetzt tod Gewalget in dem Blute roth? Dein löblichs Antlitz ist erblichen Dein mannlich Kräft sind Dir entwichen Wie elend liegt Dein theure Hand, Welche beschützt Dein Vaterland" u. s. w. (12, 298). Die anmutige Stelle in der Tragödie vom König Cyrus (13, 298), wo Harpagus sich nicht entschliefsen kann, das freundlich lächelnde neugeborne Kind dem Tod zu überliefern, mag gleichfalls in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Doch werden öfters auch solche Situationen in den Knittelversen mechanisch abgehaspelt und zwar nicht nur in der Zeit der späteren Massenproduktion; auch in einer der frühesten Komödien, dem Tobias, ist das Wiedersehn des Sohns mit den Eltern auffallend trocken und dürftig dargestellt.

Eine grofse Rolle spielt namentlich in den romantischen Stücken die Schilderung der Liebe. Gewöhnlich sind allerdings schon in den Ritterbüchern, aus denen Hans Sachs schöpfte, z. B. in der schönen Magelone oder in Pontus und Sidonia, die Betrachtungen und Gespräche der Verliebten breit ausgeführt und Hans Sachs verfehlte nicht, sich dies zu nutze zu machen. Manchmal verfährt er auch selbständiger. Besonders glücklich sind ihm einige Scenen in seiner Komödie Violante geraten, wo er mehrmals die bei Boccaccio (Dec. 5, 7) nur flüchtig angedeuteten Situationen breiter ausführt, namentlich auch, wie die Tochter ihren Fehltritt der Mutter entdeckt und sich mit ihr berät. Im allgemeinen herrscht aber in den häufig wiederkehrenden Liebesscenen eine grofse Einförmigkeit. Wenn der oder die Liebende den Gegenstand seiner oder ihrer Leidenschaft erblickt und in einem Monolog, gewöhnlich mit der stereotypen Formel: „So schön und so adelig — So auserwählt und gar untadelig“ sein oder ihr Entzücken äufsert, so geschieht dies ganz in derselben Art, ob eine Jungfrau redet oder ein keuscher Jüngling oder ein Verbrecher, der einer unschuldigen Frau nachstellt (s. o. S. 416); auch die Liebesgespräche zwischen Antonius und Kleopatra bewegen sich in den hergebrachten Formen.

Wir haben schon in anderm Zusammenhang gesehn, dafs der mittelalterliche dramatische Stil von der trockenen Kürze, wie sie in früherer Zeit, z. B. in den Marienmirakeln herrschte, später in den Mysterien zu dem andern Extrem, einer breiten Redseligkeit überging. Hans Sachs, dem für seine Spiele nicht die Zeitdauer und die Personenzahl der Mysterien zu Gebot stand, hält sich mehr an die frühere Manier, nur in wenigen Stücken, wie in denen von Christi Geburt und vom Propheten Daniel (beide 1557) läfst er sich behaglicher gehn. Im allgemeinen pflegt sich die Handlung sehr rasch abzuwickeln, für längere moralische Betrachtungen bot sich in den Schlufsworten des Herolds eine passende Gelegenheit. Daneben hat Hans Sachs durch eine allmählich zur Manier gewordene Einrichtung für solche Betrachtungen Raum geschaffen; er unterbricht öfters die Handlung durch Gespräche zweier Knechte oder Trabanten, die sich über das Vorgefallene unterreden. Zuerst geschieht

dies in der Violante (1545), wo zwei Pferdeknechte in einem lebendig geführten Gespräch sich die Wahrnehmung anvertrauen, dafs es mit Theodor und Violante wohl nicht ganz richtig sei; am besten gelang unserm Dichter wohl die Unterredung der zwei Knechte des Raubritters von Burgund (1552), deren einer Gewissensbisse bekommt und bei den Schandthaten seines Herrn nicht mithelfen will. Auch ein Gespräch der zwei Trabanten in der Komödie von Aristoteles (1554) verdient Erwähnung, der eine billigt es, dafs der Philosoph den König von dem Verkehr mit der Königin zurückhalten will, während der andere meint, man könne vom König nicht verlangen, dafs er ein Karthäuserleben führe. In den biblischen Stücken sind diese Trabantengespräche seltener. Doch enthält auch die Tragödie Thamar (1556) ein Gespräch zweier Knechte, die beobachten, wie hinter der Scene Ammon auf seine Schwester schaut, „gleichwie ein Geier auf das Aas“, ein Gespräch, das es zugleich auch dem Dichter ermöglicht, die Vorführung der greulichen Begebenheit auf der Bühne zu vermeiden. Mitunter gewinnt er auch dadurch einen Ruhepunkt in der rastlos vorwärtsschreitenden Handlung, dafs er durch Erzählung eines Traums eine neue Wendung vorbereitet. Unglückverkündende Träume erzählen sich z. B. die Weiber vor dem bethlehemitischen Kindermord (12, 192), ebenso Signe in der Tragödie von Hagwart (1556). Auch dies Motiv hat Hans Sachs wahrscheinlich aus der erzählenden Litteratur, nicht aus der klassischen Tragödie entlehnt, sowie die Raisonnements der Trabanten kaum vom antiken Chor herzuleiten sind.[1]

Ein Hauptunterschied von der mittelalterlichen Manier ergab sich dadurch, dafs Bühnenraum und Personenzahl offenbar dem Hans Sachs nicht ermöglichten, das System der getrennten Standorte in ausgedehntem Mafse zu verwerten. Nur selten finden wir Beispiele von doppelter Scene, wie z. B. im Passionsspiel, wo der Schauplatz zugleich in und vor dem Richthaus des Pilatus ist (11, 287f.) oder in der Tragödie vom Gott Bel

1) Sonst finden sich solche Trabantengespräche in der dramatischen Litteratur der Zeit nur vereinzelt, so in Krügingers Johannes 1545, in Stephanis Königin von Lamparten 1551, in Birchs lateinischem Salomon; ähnlich die Bauerngespräche in Rütes Joseph und im Freiburger Daniel.

(11, 67) in und vor dem Tempel des Gottes oder in der Tragödie vom Kebsweib des Leviten (10, 223ff.) in und vor dem Haus des alten Jairus. Gewöhnlich wird vorausgesetzt, dafs der Schauplatz in den aufeinanderfolgenden Scenen bald diesen, bald jenen Ort darstellt. Die spärlichen Requisiten, die etwa erforderlich waren, konnten leicht jedesmal vor der betreffenden Scene herbeigetragen werden, doch scheint es, dafs ein für allemal ein Sitz für die Könige und hohen Herren sich auf der Bühne befand. Wenn die Bühne z. B. einen Ort A. vorstellen soll und vorausgesetzt wird, dafs die auftretenden Personen sich von A. nach B., zum Aufenthaltsort eines gewissen X. begeben wollen, so wird dies mitunter dadurch veranschaulicht, dafs dieser X. zu ihnen auf den Schauplatz tritt, der von diesem Augenblick an den Ort B. vorstellen soll.[1] Manches, was mit zur Handlung gehört, wird hinter die Scene verlegt und erzählt, z. B. der Fischfang des Tobias, den Ackermann auf der Bühne darstellt, ferner die Hinrichtung Johannes des Täufers und die Himmelfahrt des Engels, der den Eltern Simsons erscheint.

Die Akteinteilung, die in der Lucretia und der Virginia noch fehlt, die Hans Sachs aber in den Bearbeitungen humanistischer Dramen in der ersten Periode beibehielt, findet sich seit dem Tobias (1533) auch in seinen Originalstücken, doch hielt er sich nicht an die klassische Fünfzahl; sein Passionsspiel z. B. hat zehn Akte. Auch fallen die Aktschlüsse durchaus nicht immer mit den Hauptabschnitten der Handlung zusammen, so schliefst in der Tragödie Jocasta der erste Akt mit der Aussetzung des Ödipus, der zweite beginnt damit, dafs ein Jäger den ausgesetzten Säugling dem König von Korinth überbringt und unmittelbar darauf folgt in demselben Akt eine Scene zwischen Lajus und Jocasta, an deren Ende Jocasta es beklagt, dafs sie vor achtzehn Jahren ihren Sohn verloren habe. Die Scenen werden nicht ausdrücklich als solche bezeichnet und gezählt, wir unterscheiden sie lediglich durch die Bühnenanweisungen über Auf- und Abtreten der Personen. In der

1) Charakteristische Beispiele dieser Art bei Heinzel i. d. Sitzungsberichten der Wiener Akad. hist.-phil. Kl. 134 Nr. 10 S. 40.

Tragödie vom Kebsweib des Leviten (10, 221) werden innerhalb einer Scene mehrere Tage übersprungen, der Schwäher empfängt den Leviten in seinem Haus, dieser sagt unmittelbar darauf, er befinde sich schon „bis an den vierten tag“ beim Schwäher. Vielleicht ist hier eine Anweisung über Aus- und Eintreten der Personen weggefallen. An den Aktschlüssen leert sich aber regelmäfsig die Scene[1], häufig wird dies dadurch herbeigeführt, dafs eine der auftretenden Personen bemerkt, es sei nun Zeit zum Essen oder in die Ratsversammlung oder in den Stall zu gehn. Schon in seiner Bearbeitung des allegorischen Dramas des Chelidonius hatte Hans Sachs die Aktschlüsse durch den Dreireim bezeichnet und diesen Gebrauch weiterhin beibehalten.[2] Innerhalb der einzelnen Akte ist bei ihm der Dialog im ausgedehntesten Mafse durch die Reimbrechung belebt, weit mehr als dies bei den bisher besprochenen deutschen Dramatikern der Fall ist. Sie wird im Lauf der Zeit immer mehr zur ständigen Gewohnheit, wenn auch dies bequeme Hilfsmittel beim Memorieren der Rollen nicht regelmäfsig durchgeführt ist.

Die einfachere Inscenierung hatte natürlich auch ihre Folgen für die Anordnung des Stoffs; das Nebenwerk konnte sich nicht so breit machen wie in den Mysterien. Im übrigen hängt die gröfsere oder geringere dramatische Abrundung weniger vom Dichter selbst ab als von seiner Quelle, bei einer Boccaccioschen Novelle z. B. war es leichter, das Wesentliche

1) 10, 109 eine Anweisung über Wegtragung der Leichen am Aktschlufs. In der Tragödie von den Horatiern und Curiatiern bleiben die Leichen zwischen zwei Akten auf der Bühne. — Was im weiteren Verlauf des Stücks mit Frau Loth geschah, nachdem sie zur Salzsäule erstarrt war (10, 36), wird leider nicht angegeben. Vgl. auch Heinzel a. a. O. S. 43 ff.

2) Über einzelne Ausnahmen vgl. Herrmann in den Hans Sachsforschungen S. 437. Vielleicht verwendete Hans Sachs den Dreireim als ein Zeichen für den Beginn der Zwischenaktsmusik, s. o.; über diesen Nutzen der äufserlichen Hervorhebung der Aktschlüsse vgl. Lessing, Dramaturgie St. XV, Schlufs. Ein Beispiel eines solchen Aktschlusses gewähren die Worte des Richters oben S. 427. Detailuntersuchungen über den Gebrauch der Reimbrechung und des Dreireims, auf die ich hier nicht näher eingehn kann, findet man bei Herrmann a. a. O. und in den gegen Herrmann gerichteten Aufsätzen von Minor im Euphorion 3, 692 ff.; 4, 210 ff.

bei der Dramatisierung hervorzuheben, als etwa bei der Geschichte des Siegfried oder des Ulysses. Bei solchen Stoffen trifft es sich öfter, dafs Episoden, die ohne weiteres hätten fortbleiben können, dennoch mit in die dramatische Form übersetzt werden; auch kommt es Hans Sachs nicht darauf an, mitunter Dinge nochmals zu erzählen, die er uns bereits dramatisch vorgeführt hat. Dagegen tritt eine Haupteigenschaft des mittelalterlichen Stils, die Einmischung komischer Elemente in eine ernste Handlung, bei Hans Sachs fast gänzlich zurück; der Humor, der sich in den Fastnachtsspielen so reich entfaltet, äufsert sich höchstens in einzelnen, volkstümlich urwüchsigen Redewendungen. Eine gröfsere Rolle spielt das komische Element blofs in den wenigen Stücken, wo der Narr als stehende Figur auftritt. Wo er mit Namen genannt wird, heifst er Jäckle oder Jäcklin; er sagt seinen königlichen Herren offen die Meinung und wenn er z. B. in der Esther (1536) am Erfolg des Edikts zweifelt, das den Weibern befiehlt, alles zu thun was die Männer wollen, so hat er ohne Zweifel recht; im allgemeinen ist aber sein Witz ziemlich dürftig.

Wo der Dichter sich in einer Sphäre bewegt, die seiner geistigen Eigenart entspricht, da zeigt auch der Dialog ähnliche Vorzüge wie in den Fastnachtsspielen. In den Bearbeitungen antiker Lustspiele tritt allerdings deutlich hervor, dafs Hans Sachs mit den Mitteln seiner Kunst die Raschheit des Wechsels von Rede und Gegenrede bei seinen Vorbildern nicht so gut erreichen konnte, wie dies Albrecht von Eyb in seinen Menächmen, dem unmittelbaren Vorbild unseres Dichters, durch die Anwendung der Prosarede vermochte.[1] Eines der auffälligsten Beispiele bietet die Scene zwischen Phaedria und Parmeno am Anfang des zweiten Akts des Eunuchus, wo einem dreiundzwanzigmaligen Hin- und Herspringen des Dialogs in achtzehn Langzeilen bei Terenz ein dreimaliger Wechsel in zwanzig Knittelverszeilen bei Hans Sachs entspricht. Ebenso

1) Eine ausführlichere Vergleichung der Eybschen und der Sachsschen Menächmen, die zu Ungunsten der letzteren ausfällt, giebt Herrmann in der Einleitung zu seiner Eyb-Ausgabe. Beim Eunuchus ist freilich zu bedenken, dafs er aus den letzten Zeiten der dramatischen Thätigkeit des Hans Sachs (4/11. 1564) stammt.

ist das Gespräch zwischen Thraso und dem Parasiten Gnatho mit den charakteristischen Zwischenreden des letzteren zusammengestrichen. Auch die Anwendung des Monologs ist eine ähnliche wie in den Fastnachtsspielen; exponierende Monologe sind in den Komödien und Tragödien sehr häufig. So beginnt Telemach die Komödie von Ulisses: „Ach ich elendt verlassner Wais Der armuthseligst ich wohl heifs, Wann ich hab, bald jetz ward geboren Mein Vater Ulissem verloren" u. s. w. Charakteristisch sind z. B. auch die Monologe, mit denen die Hexe von Endor und der spitzbübische Schulmeister von Falerii ihre Rollen eröffnen.[1] Könige und hohe Herren pflegen meist im Gespräch mit ihren Räten die Situation zu entwickeln. Manchmal dient der Monolog auch als Notbehelf, um den Zuschauern Dinge zu erzählen, die hinter der Scene vorgefallen sind.

Der Herold fehlt in keinem dieser Spiele. Zu Anfang begrüfst er die Versammlung und bereitet sie auf das Folgende vor, bald den Gang der Handlung nur flüchtig andeutend, bald auch alle wesentlichen Punkte im voraus klar bezeichnend. Falls im Lauf des Stücks ein Herold vorkommt, so übernimmt der Prologsprecher zugleich auch diese Rolle. Seine Hauptaufgabe ist aber die Formulierung der Moral am Schlufs. In der Lucretia ist die Moralisation noch kurz; später ist sie meist sehr redselig, oft auch durch Citate aus geistlichen und weltlichen Schriftstellern verstärkt. In der Esther (1536) verwendet Hans Sachs zum erstenmal die von nun an häufig wiederkehrende schwerfällige Manier, die Lehren mit erstens, zweitens, drittens herzuzählen; er zeigt der Reihe nach, wie jede der Personen des Stücks als nachahmenswertes oder abschreckendes

---

1) 12, 227 ff. Der Schulmeister sagt:

Die armut hat mich lang vexirt,
ob ich gleich zu einem schalk wirt,
bin ich nit der erst noch der letzt,
der sein ehr auff die uberthür setzt.

Manchmal kommen freilich solche Eingeständnisse der eignen Schlechtigkeiten oder Fehler seltsam genug heraus, z. B. wenn in der Comedi Stulticia (7, 27 ff.) der abergläubische Bauer von sich selber sagt: „Vil aberglaubens ich auch han"; doch findet sich ähnliches auch bei anderen Dichtern, z. B. in Boltz' Weltspiegel und in Creutz' Fastnachtsspiel.

Beispiel dienen könne.[1] Auch aus romantischen und mythologischen Stoffen hat er auf seine Weise die Moral gewonnen; aus der Geschichte der schönen Magelone, die mit ihrem Ritter entflieht, ergiebt sich die Lehre, man solle den Töchtern nicht zu viel Freiheit lassen, Danaes Beispiel zeigt uns, dafs die Weiber keine Geschenke annehmen sollen, die tragischen Begebenheiten von Gabriotto und von Hagwart sollen vor heimlicher Liebe warnen und auch die liederlichen Liebeshändel in den Menächmen wurden vom berühmten Poeten Plautus vorgeführt: „Nit Buhlerei darmit zu lehren, sondern solchem Laster zu wehren“. Im Eunuchus[2] hat Hans Sachs dem moralischen Schlufs zuliebe die überlieferte Handlung umgestaltet; der Diener Parmeno überbringt wie bei Terenz dem jungen Phaedria die Einladung zur Buhlerin Thais, aber er ermahnt ihn zugleich, nicht hinzugehen: „Sonst verzehrst du dein blühend Jugend Ohn' alle gut Sitten und Tugend In Laster und aller Unzucht Deshalb kehr um und gieb die Flucht ... Nimm dir ein Gemahel die hab lieb, Damit magst Du mit Gott und Ehren Dein Gschlecht und deinen Stammen mehren“ — und Phaedria beschliefst, diesem guten Rat zu folgen. So wufste Hans Sachs auch in dieses liederliche Stück seine schlichte bürgerliche Moral hineinzutragen. Aber was soll man erst zur Moral der Tragödie von der Königin Rosamunde sagen (11, 430): „Erstlich beim König Albuino Ein Biedermann gedenk also, Dafs er nit treib zu grofsen schimpf Mit seinem Weib ohn Fug und Glimpf. Wann weiblich gschlecht das wird bald schwierig, D u r c h k l e i n e U r s a c h (!) oft rachgierig.“

Neben der bürgerlichen Moral liegt unserem Dichter auch die politische Moral am Herzen. Zu den üblichen Gemeinplätzen über die Hofintriganten bietet sich mehrmals Anlafs, u. a. in der Tragödie Jocaste, wo dem jungen Sohn des Ödipus ein Hofschmeichler Satanas zur Seite steht und der Herold zum Schlufs es als die fünfte Lehre der Tragödie hervorhebt, dafs man solchen Leuten nicht trauen dürfe. Öfters empfiehlt auch

---

1) S. o. S. 391.

2) Über „Hans Sachs und Terenz“ vgl. Stiefel in den Blättern f. d. bayrische Gymnasialschulwesen 35, 420ff.

der Herold Gehorsam gegenüber den Behörden; er warnt vor Raisonneuren, wie dem Claudius in der Komödie von Mucius Scaevola, der sich über Kriegsnöte, Besteuerung und Schatzung beschwert, aber vom Helden des Stücks in längerem Gespräch widerlegt wird[1] (8, 203, 217). Andererseits empfiehlt er den Jebusiter Arnon als Muster eines loyalen und pünktlichen Steuerzahlers (10, 381). Wenn in einem Spiel Kriegsunglück vorgeführt wird (z. B. 11, 25), so giebt das Anlafs zu Mahnungen an die Deutschen, vom Sündenschlaf zu erwachen und dadurch gleiches Unglück zu vermeiden; in der Komödie von Camillus und dem Schulmeister (1553) ergreift der Dichter die Gelegenheit einen dauerhaften Frieden für das Vaterland zu erflehen, die Geschichte der Judith wird wie gewöhnlich zu einem Hinweis auf die Türkengefahr verwendet.

Merkwürdig sind die beigefügten scenischen Anweisungen; sie zeigen uns, dafs Hans Sachs von den Handwerksleuten, die ihm seine Komödien und Tragödien verkörperten, durchaus nicht blofs erwartete, dafs sie die auswendig gelernten Rollen anständig hersagten, sie sollten sich vielmehr mit Deklamation und Geberdenspiel energisch ins Zeug legen.[2] Öfters wird vor-

1) Dafs auch dem Rat der Stadt solche loyale Ermahnungen an die Steuerzahler sehr willkommen waren, ergiebt sich aus einem Eintrag in die Ratsprotokolle vom 8. Dez. 1553, also zwei Monate nach Vollendung der betr. Komödie: „Hanns Sachsen soll vergönnt werden, die vorhabendt Römisch historj von auffgelegter schatzung, weil vyl gute argument vnd vrsachen wider die beschwerungen dergleichen auflagen darjnn auf die pan gepracht werden, die allen Oberkeiten zu guten gedeütet werden mügen, alhie zu agiren, wie er gebetten hat.“ Hiermit erledigen sich auch die unzutreffenden Äufserungen und Vermutungen von Michels und Götze (Vierteljahrsschr. f. Litt.-Gesch. 3, 36) über das im Protokoll gemeinte Stück.

2) Nur über einen dieser Darsteller haben wir authentische Nachrichten durch Hans Sachsens Meistergesang „Die 27 Spiel des Schmiedlein“, wo mit gutem Humor aufgezählt wird, in was für mannigfache Gestalten sich dieser Darsteller schon verwandeln mufste (mitgeteilt von Michels in d. Vierteljahrsschr. f. Litt.-Gesch. 3, 43f.; vgl. auch ebd. 615f.). Es sind gröfstenteils komische Rollen aus den Fastnachtsspielen, aufserdem Diener, Schmarotzer und Intriganten, sonach scheint es, dafs eine gewisse Spezialisierung der Rollenfächer stattfand. Ob die Nachrichten von Will über Schauspieler aus der Zeit des Hans Sachs (1781, auch bei Goedeke S. 380) auf guter Tradition beruhen, vermag ich nicht anzugeben.

geschrieben „spricht kläglich“ oder „weint laut“ oder charakteristisches Geberdenspiel: die Tochter des Herodes „brangt herein“, Haman „schwingt auf und ab“, der Thronräuber Amulius, nachdem er seinen verbrecherischen Plan gefafst hat „geht tückisch ab“. Vor allem aber werden Trauer und Verzweiflung stark markiert. Gismunda „neigt den Kopf in die Hand“, Hagar „schlägt die Hände über den Kopf zusammen“, der Kaiser im Bad „windet die Hände und rauft sein Haar“, Kleopatra „zerreifst ihr Kleid, kratzt ihr Angesicht, weint bitterlich“. Ähnliche Anweisungen finden sich für das Schreien, Toben und Kratzen des wahnsinnigen Nebukadnezar, für das Kollern Davids, als er den Wahnsinn simuliert, für die Vergiftungssymptome Alexanders des Grofsen, für die Todeszuckungen des im Schlaf ermordeten Sissera. Auch schreibt Hans Sachs vor, dafs Ödipus sich auf der Bühne die Augen auskratzen, dafs eine Mutter im belagerten Jerusalem ihr Kind auf der Bühne schlachten, dafs Naboth mit künstlich gemachten Steinen gesteinigt und Jesus mit Ruten, die in rote Farbe getaucht sind, gegeifselt werden soll.[1] Die Spielmanier der Handwerksleute hatte somit offenbar nicht den schlicht-unbeholfenen, naiv-treuherzigen Charakter, der ihr schon öfters im Gegensatz zu der späteren Manier der englischen Komödianten zugeschrieben wurde. Einen stark naiven Charakter hatte allerdings die Darstellung der Schwangeren, für die regelmäfsig ein „grofser Leib“ vorgeschrieben wird; Hagar (10, 16) erscheint mit einem solchen, nachdem sie unmittelbar vorher in demselben Akt dem Abraham zugeführt worden war.

Wo anderweitige scenische Künste vorgeschrieben sind, wurden sie ohne Zweifel in der denkbar einfachsten Weise ausgeführt, z. B. wie im Jonas und in der Beritola ein Schiff auf der Bühne erscheint, wie ein Feuerregen auf Sodom herniederfällt oder Jericho „mit Gerümpel“ einstürzt. Wenn die Enthauptung Johannes des Täufers hinter die Scene verlegt wird,

---

1) In der Virginia hielt Hans Sachs es noch für nötig, die Zuschauer im Hinblick auf solche Scenen durch den Mund des Herolds vorher zu beruhigen:

> Wann alle Ding seind zugericht
> Dafs keim Menschen kann Schad geschehen.

während David dem Riesen Goliath auf der Bühne das Haupt abschlägt, so ist dies wohl so zu erklären, dafs der Riese gleich von vornherein mit einem aufgesetzten künstlichen Kopf erschien. In den Jahren 1557 und 1558 hat Hans Sachs ganz besonders abenteuerliche scenische Effekte gewagt, vielleicht weil ihm damals zur Ausführung solcher Dinge eine besonders geschickte Persönlichkeit zur Verfügung stand. Im Siegfried und im Perseus erscheint ein feuerspeiendes Ungeheuer; um mit ihm zu kämpfen, kommt Perseus durch die Luft geflogen. In demselben Stück wird Atlas verwandelt, „Atlas fleucht, kumbt wieder, ist ein grofser Berg“, ebenso heifst es in der Tragödie Daphne: „Daphne fleucht, kumbt wieder und ist ein Lorbeerbaum“. Öfters, namentlich in den alttestamentlichen Stücken werden Schlachtscenen vorgeführt, die man so gut es ging auf der Bühne andeutete. In der Komödie Josua (10, 112) finden sich ziemlich detaillierte Vorschriften über die Schlacht, in welcher Josua die Feinde durch eine scheinbare Flucht in einen Hinterhalt lockte. Sehr ausführlich wird auch in der Tragödie „Die sechs Kämpfer“ der Kampf der drei Horatier mit den drei Curiatiern vorgeführt; es scheint, dafs dabei kunstmäfsig gefochten wurde und die zusehenden Albaner äufsern auch ihre Bewunderung über die schönen Fechtersprünge: „Secht! wie thun sie die schönsten spring, Vom mann und wider zu dem mann! Dergleich ich nie gesehen han“. Offenbar wegen dieser Scene wurden die sechs Kämpfer auch aufserhalb Nürnbergs mit besonderer Vorliebe aufgeführt; die Gesellen konnten hier ähnliche Künste entfalten, wie bei den Schwerttänzen.[1]

1) So hielten am 2. März 1552 die Meistersänger in Ulm zu Ehren eines durchreisenden grofsen Herrn ein Spiel von den Horatiern und Curiatiern, das sie schon einmal am Sonntag vorher aufgeführt hatten (Vierteljahrschrift f. Litt.-Gesch. 6, 327); 1567 bitten die Druckergesellen in Frankfurt um Erlaubnis zur Aufführung der Historie von den sechs Kämpfern des Hans Sachs (vgl. E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. 1882 S. 13); dieselbe Bitte richten i. J. 1574 die Nördlinger Meistersänger an den dortigen Rat (vgl. Archiv f. Litteraturgesch. 13, 44). Über das Plagiat, das 1579 Georg Lucz an den sechs Kämpfern beging, die er dem Erzherzog Ferdinand widmete, vgl. die von Bolte in der Zeitschr. f. deutsches Altertum 32, 16 citierte Litteratur.

In Bezug auf die Art und Weise der Aufführung dieser Hans Sachsschen Komödien und Tragödien ist noch manches unklar. Aus den häufig sich wiederholenden Worten in den Heroldsansprachen: „Heil dem Wirt und den Gästen" oder „Wir kommen herein auf Euer Begehrn" oder „Gebeten sind wir zu Euch kommen" geht hervor, dafs solche Komödien und Tragödien auch weiterhin wie Fastnachtsspiele in Privathäusern aufgeführt wurden.[1] Doch spielte man auch in den Singschulen der Meistersinger, wie aus dem oben S. 413 erwähnten Einladungsgedicht hervorgeht, und aufserdem thaten sich alljährlich besondere Gesellschaften zusammen, um während der Fastnachtszeit dramatische Aufführungen zu veranstalten, die für jedermann zugänglich waren. Hans Sachs stand offenbar an der Spitze einer solchen Gesellschaft, worüber a. d. J. 1551 die erste urkundliche Nachricht vorliegt. Diese Gesellschaft spielte gegen Eintrittsgeld; am 18. Januar 1556 wird von Rechts wegen Hans Sachsen und den anderen ansuchenden Personen gestattet „jre Komödien zwischen hie und Fafsnacht zu recidiren, doch dafs sie es in der wochen nur zween Tag thun und die Leut nit übernehmen, also dafs ein Person aufs Meist über 3 ₰ nit geben dörff". Doch hat Hans Sachs — und dadurch erklärt sich auch die Massenproduktion dieser Jahre — aufser seiner eigenen Gesellschaft noch andere mit Spieltexten versorgt und jedenfalls auch auf Vorrat gearbeitet[2]; für den Fasching 1558 wird ihm die Aufführung von zwei Tragödien vom König David und König Cyrus gestattet und aufserdem wird „den ansuchenden Meistersingern" erlaubt, während desselben Zeitraums „des Sachsen gestellte Tragedi von der Kindheit

1) Einen urkundlichen Beweis hierfür bietet ein Ratsbeschlufs von 1552, der dem Lienhart Geringsgewentlein und seinen Genossen gestattet, die „comedi von Sant Johanns Enthauptung in den Häusern, da mans begehrt" zu spielen. Der obligate Tanz am Schlufs findet sich bei Hans Sachs nur noch in der Violanta (1545) ausdrücklich vorgeschrieben.

2) In der Vorrede zum dritten Buch seiner Werke (1561) bemerkt Hans Sachs selber, er habe die darin abgedruckten Stücke meistenteils selbst „agieren vnnd spielen helffen", doch befänden sich auch viele darunter, die „nie an Tag kommen noch gespielt sindt worden". Auch die Abfassungszeit dieser Spiele ist in den späteren Jahren nicht mehr blofs auf die Monate vor und während des Faschings beschränkt.

Christi" zu spielen. Ein ähnliches Zeugnis haben wir a. d. J. 1564; da bewilligt der Rat die Bitte zweier Unternehmer, des Messerschmieds Jörg Fröhlich und des Webers Veit Fesselmann „ihre Comedias, so sie vom Sachssen haben" recitieren zu lassen. Andere gleichzeitige Unternehmer sind der „deutsche Schreiber" und Meistersinger Ambrosius Österreicher, ein sehr kümmerlicher Gesell, wiewohl er sich selbst als Poeten und Philosophen bezeichnet, sowie der Steinmetz und Meistersinger Michael Vogel; öfters vereinigen sich auch mehrere Leiter zu gemeinsamem Auftreten. Natürlich führten sie auch andere als Hans Sachs'sche Dichtungen auf; wenn z. B. 1558 den Meistersingern „des Sachsen gestellte Tragödj von der Kindheit Christi" zu spielen erlaubt, „die andere Comödi von der Königin zu Frankreich", „um Ärgernis willen" abgelehnt wird, so kann damit kaum die Hans Sachssche Komödie dieses Titels gemeint sein. Auffallend ist in Georg Fröhlichs Repertoire die Neigung zu Spielen aus der Zeitgeschichte, die dann freilich die Behörde stets zurückweist: 1569 die Schlacht bei Pavia, 1576 Komödien von den Handlungen in Frankreich und Niederland[1], aber auch die allegorische Darstellung des Lebens des Kaisers Maximilian im Theuerdank wollte die ängstliche Behörde dem Veit Fesselmann 1569 nicht gestatten. Die Aufführungen gegen Eintrittsgeld fanden in aufgehobenen Kirchen- und Klostergebäuden, wie in der Marthakirche und im Refektorium (Rebenter) des Dominikanerklosters statt.[2] Es scheint, dafs diese verschiedenen Truppen auch durch scenische Effekte einander zu überbieten suchten, wodurch die erwähnten Künste

1) Ebenso wird 1579 einer nicht näher bezeichneten Gesellschaft von Komödianten die Aufführung eines Spiels von Belagerung der Stadt Wien untersagt, Hampe Nr. 148. Sogar die Aufführungen von Hans Sachsens Fastnachtsspiel vom Abt und Edelmann (27) mufsten 1551 eingestellt werden, „weils daussen allerley nachred geperen vnd mein herrn zu nachtayl kumen möcht", vgl. Michels S. 35; 1560 wird Hans Sachs aufgefordert, in seinen Spielen behutsam zu sein, ebd. S. 38. In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, dafs 1570 dem Pfarrer von Fürth verboten wird, „sein gemachte comedia wieder die juden trucken zu lassen"; Hampe Nr. 119a.

2) Vgl. zum Obigen die von Michels in d. Vierteljahrschr. f. Litt.-Gesch. 3, 34 ff. veröffentlichten Auszüge aus den Ratsprotokollen; über Österreicher vgl. Hampe in d. Hans Sachs-Forschungen S. 397 ff.

in den späteren Stücken des Hans Sachs ihre Erklärung finden würden. Die Hans Sachssche Tragödie von der Enthauptung Johannes des Täufers (1550) ist aller Wahrscheinlichkeit nach identisch mit einem Stück dieses Titels, dessen Aufführung 1551 dem Joseph Aininger und Genossen erlaubt wird; während aber hier die Enthauptung hinter die Scene verlegt ist, erscheint im folgenden Jahre 1552 ein anderer Petent, Lienhart Geringsgewentlein, der „die begert Comedi von der Enthauptung Johanns, weils den schwangern Weibern und andern abscheulich zu sehn" nicht aufführen darf; hier sollte offenbar die Enthauptung auf offener Scene stattfinden und die Nürnberger Ratsherrn fürchteten davon ähnliche Folgen, wie sie sich der Sage nach in Athen bei der Aufführung der Eumeniden des Aeschylus gezeigt hatten.

Die Mitgliederzahl aller dieser Truppen war offenbar sehr beschränkt und imposante Massenwirkungen im mittelalterlichen Stil waren ausgeschlossen. Von den Komödien des Hans Sachs bemerkt dessen Schüler Puschmann ausdrücklich, sie seien kurz und mit zehn oder zwölf Personen zu agieren gewesen; es habe „oftmal eine Person aus den Consorten 2, 3 oder 4 Personen vertreten und mit dem habito [sic] und zugehörigen Kleidern müssen gerüstet sein". Aus diesem Grunde habe Hans Sachs die Geschichte Josephs nicht dramatisieren können. Doch erwähnt Puschmann als Vorzug der beschränkten Personenzahl, die Eintracht in der Gesellschaft sei leichter zu erhalten gewesen und man habe die Einnahmen nicht unter zu viele Darsteller verteilen müssen.[1]

Von den Repertoirstücken hat sich aufser den Hans Sachsschen nur wenig erhalten. 1551 ist ein Spiel vom edlen Ritter Ponto, verfafst von dem Nürnberger Rechenmeister Heinrich Hoffot zur Fastnacht aufgeführt worden und dann im Druck erschienen; der Verfasser sagt, solche Spiele, die zur Tugend und Tapferkeit aufmuntern, seien bei den alten Deutschen nicht

1) Diese Äufserungen Adam Puschmanns befinden sich auf Blatt 27 ff. der oben S. 372 erwähnten Breslauer Handschrift seines Singebuches. — Bereits Greff in seinem o. S. 357 citierten Brief an Stephan Roth spricht davon, dafs „Johannes Saxo apud Nurmbergenses quam commodissime vivit, hinc scilicet, quod quotidie suos illos in lucem emittit rhythmos".

nötig gewesen, wohl aber in den jetzigen Zeiten, da viele sich durch die neue Lehre des Evangeliums in ein falsches Gefühl der Sicherheit einwiegen liefsen.[1] Und in der handschriftlichen Sammlung der Dichtungen des Peter Probst befindet sich ein kurzes Spiel vom Blindgeborenen (c. 683 Zeilen), trocken und uninteressant; die charakteristischen Namen der Pharisäer, unter denen Nomicus und Philodorus dem Heiland feindlich gesinnt sind, während Eusebius und Orthodoxus sich ihm geneigt zeigen, lassen die Entlehnung aus dem Werk eines gelehrten Verfassers vermuten. Hier wird auch in der Handschrift ausdrücklich bemerkt, man könne die fünfzehn Personen des Stückes auf zehn Darsteller verteilen.

Was andere Städte betrifft, so besitzen wir aus Nördlingen besonders zahlreiche urkundliche Belege über den geschäftsmäfsigen Betrieb der dramatischen Kunst durch die Meistersinger[2]; öfters mufs ihnen eingeschärft werden, von den Zuhörern „nicht mehr als gebräuchlich" zu nehmen. In zwei Fällen ist es unzweifelhaft, dafs sie Stücke ihres berühmten Nürnberger Genossen aufführten, 1574 die Horatier und Curiatier und 1578 die Tragödie vom jüngsten Gericht. In Augsburg war der Schulmeister Sebastian Wild zugleich auch Mitglied der Meistersingerzunft und deshalb hatten auch die dortigen Meistersinger nichts dagegen einzuwenden, dafs ihm das Komödienhalten gestattet wurde. Von ihm erschienen 1566 zwölf „schöne Komödien und Tragödien" im Druck, von denen namentlich das Passionsspiel als eine der Quellen des Oberammergauer Spiels bekannt ist.[3] Wild verrät sich deutlich als Nachahmer des Hans Sachs. Ganz wie bei diesem erscheint der Herold als Vor- und Nachredner, am Ende des Passionsspiels z. B. zählt er fünf Stücke auf, die daraus zu lernen seien, der Name des Dichters wird im Schlufsreim angebracht „spricht und lehrt Sebastian Wild", die Aktschlüsse werden herbeigeführt durch die Aufforderung „wir wollen nun zu Tisch gehn", oder „in

---

1) Ähnliche Mahnungen s. o. S. 394. Der Verfasser war kein homo literatus; B 4a: der König aus Galliciam.

2) Vgl. Trautmann s. o. S. 413.

3) Vgl. A. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt, Leipzig 1880.

die Kanzlei gehn", die Reimbrechung wird fast durchweg eingehalten, allerdings fehlt der Dreireim. Überhaupt ist Wild kein grofser Verskünstler; das mechanische Prinzip der Silbenzählung tritt bei ihm weit störender als bei Hans Sachs hervor. So lautet der Beginn des Passionsspiels:

> Lieben Herrn! Euch ist bewufst wie
> Einhellig ist bschlossen, als die
> Synagog war bei einander,
> sobald der Verführer komm' her u. s. w.

Auch herrscht nicht das mittelalterliche System der getrennten Standorte, sondern Scenenwechsel nach Hans Sachsscher Art. Wenn Christus von Pilatus zu Herodes geführt werden soll, so wird das dadurch veranschaulicht, dafs Pilatus mit seinem Knecht abgeht und Herodes mit zwei Knechten auftritt, Christus bleibt mit Kaiphas und Annas auf der Bühne. Also eine recht kümmerliche Inscenierung im Vergleich mit dem Bilde, das sich bei einer mittelalterlichen Passion entrollte und das offenbar auch Hans Sachs, so gut es ging, mit den Mitteln seiner Kunst zu wiederholen suchte. Bei Wild wird sogar auch die Kreuzigung hinter die Scene verlegt; während die Hohenpriester sich bei Pilatus wegen der Inschrift beschweren, hört man das Erdbeben; der Hauptmann kommt und erzählt, was geschehen. Für den zweiten Teil seiner Passion benutzte er den Christus redivivus des Grimald, der 1556 von Schülern des Gymnasiums in Augsburg aufgeführt worden war[1], also eine Entlehnung aus dem lateinischen Schuldrama, wie solche bei Hans Sachs gleichfalls vorkommen. Auch in der Wahl der Stoffe zeigt Wild eine ähnliche Mannigfaltigkeit, wie der Nürnberger Meister: Geburt Christi, Steinigung Stephani, Passion, Belialsprozess, der kranke Kaiser Titus, der Jünger Gefängnis (nach der Apostelgeschichte), Naboth, das goldene Kalb, Kaiser Octavianus, die schöne Magelone, die sieben weisen Meister und endlich die Geschichte vom Vater, Sohn und Esel, wo die verschiedenen Personen, die den Vater und Sohn kritisieren, ein Müller, ein Gastwirt, ein Landsknecht

1) Vgl. den Nachweis Boltes im Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen 105, 1 ff.

ganz hübsch und lebendig, jedenfalls besser als bei Joachim Greff charakterisiert sind.

Im übrigen haben sich aus dieser Zeit nicht viele Meistersingerdramen erhalten. Einer von der Zunft, Hieronymus Linck aus Glatz, behandelte die Geschichte vom Ritter Julianus (Augsburg 1564), eine mittelalterliche Version der Ödipussage, wonach ein Ritter die Prophezeiung erhält, er werde Vater und Mutter töten; trotzdem, dafs er nun seinem Schicksal zu entfliehen sucht, erfüllt er es doch wider seinen eigenen Willen. Diese Begebenheit erscheint ganz in der mechanischen Manier der schlechteren Stücke des Hans Sachs in die dramatische Form umgesetzt; namentlich die Ermordung und die Erkennung des Thatbestands am Schlufs kommen sehr matt und prosaisch heraus. Innerhalb der einzelnen Akte — es sind deren zehn — finden sich jedoch Anklänge an die mittelalterliche Inscenierungsart. Vor Julians Hochzeit soll der Narr Henselin, einer der üblichen witzlosen Narren, den Pfarrer Johannes holen; dieser steht offenbar schon auf dem Schauplatz an einem andern Ende; der Narr geht zu ihm und führt ihn herbei. Zwei andere Stücke des Hieronymus Linck sind blofs handschriftlich überliefert.[1] Die Komödie von Joseph, die der Schuhmacher und Meistersinger Adam Puschmann 1592 in Breslau erscheinen liefs, gehört schon in den folgenden Zeitraum, doch hatte der Verfasser schon 1580 die Absicht, sie aufführen zu lassen, und die Verhandlungen, die sich aus diesem Anlafs entspannen[2], gewähren uns wiederum ein merkwürdiges Zeugnis für den Gegensatz zwischen dem gelehrten und dem meistersingerlichen Drama. Die Geistlichkeit, von den Behörden um ein Gutachten

1) Wien, Hofbibliothek 9822 u. 9841. Beide sind dem Kaiser Maximilian II. gewidmet; das eine besteht im wesentlichen aus Unterredungen über die Türkengefahr, das andere behandelt die erste Zeit der Regierung Salomos bis zu seinem Urteil. Wenn die Schauspieler im „Proces“ über die Strafse ziehen, soll derjenige, der Gott darstellt, nicht mitgehen. Am Anfang hielt der Actor, oder wie er hier heifst, Buchhalter die moralische Ansprache, auf die bereits oben S. 394 hingedeutet wurde. Er sagt u. a. „Aber der jetzo in der Welt Sein Leben nach Gott richt' und stellt, Liest gern die Schrift, lebt in Demut, Denselben man verachten thut, ein Wiedertaufer mufs er sein, Niemand mit ihm gern hält gemein“.

2) Abgedruckt in Hoffmann v. Fallerslebens Spenden 2, 8 f.

angegangen, fand das Stück „gar schlecht und einfältig" und meinte, in den Buchläden seien „gar viel schicklichere und besser gestalte Exemplaria vorhanden". Ähnlich beurteilten zwei Jahre später die Breslauer Geistlichen eine Komödie des Leinwandreifsers Kurz; selbst das Argument, dafs der gemeine Mann durch Mitwirkung an solchen Aufführungen von der Völlerei und andern Ausschweifungen abgehalten werde, wollen sie nicht gelten lassen, denn die Aktoren hätten sich das vorige Mal „als die Bestien betrunken" und es seien auch Diebstähle vorgekommen in den Häusern, wo sie herumzogen: die Aufführungen in den Schulen werden jedoch in dieses verdammende Urteil nicht einbegriffen.[1] Dagegen führt Puschmann in der Abhandlung vor seinem Spiel ein Argument vor, das die Meistersinger gewifs auch in anderen Fällen gegenüber den Schülern geltend machten: Könige oder ansehnliche Potentaten könnten nicht von Kindern dargestellt werden: im lateinischen Drama gehe das immer noch eher an als im deutschen.

* * *

Neben den Meistersingern sind auch die Pritschenmeister als dramatische Dichter zu erwähnen, d. h. die Herolde und Spruchsprecher bei Schützenfesten, von denen wir noch zahlreiche gereimte Beschreibungen von fürstlichen und städtischen Festlichkeiten besitzen. Wenigstens versichert einer unter ihnen, Benedict Edelpöckh, der bis 1568 in den Diensten des Erzherzogs Ferdinand von Tirol stand und 1574 von Kaiser Maximilian II. ein Gnadengeschenk erhielt, es seien schon „viel Historien der heiligen Schrift spielweis von etlichen Pritschenmeistern gestellet". Doch hat sich von solchen Spielen blofs eines und auch dieses nur handschriftlich erhalten, es ist ein Weihnachtsspiel, das Edelpöckh 1568 dem Erzherzog Ferdinand widmete.[2] In den bescheidenen Worten an den Leser bezeichnet er sich als ungelehrten und schlechten Reimer, doch sind seine

1) Das Gutachten von 1582 wurde mitgeteilt von Koch in der Zeitschr. f. vergl. Litt.-Gesch. 13, 202.

2) Herausg. v. Weinhold, Weihnachtsspiele 193 ff.

Verse nicht übel, mit ziemlich regelmäſsigem Zusammenfall von Wort- und Versacent, wenn ihn auch manchmal die Reimnot zu wunderlichen Versen zwingt z. B.: „Merk mich Trabant, der du heiſst Hesl! Lauf bald hin, bring mir mein Sess'l". Im wesentlichen bewegt er sich in der mittelalterlich-volkstümlichen Tradition: die unfreundliche Aufnahme Josephs und Marias bei den Wirten in Bethlehem, Joseph einen Brei kochend, der Trabant, der ein Kind auf seinen Spieſs gepflanzt hat. Doch fehlen beim Kindermord die widerwärtigen burlesken Zuthaten; in den vier Mordscenen, die hintereinander vorgeführt werden, weiſs der Dichter ergreifende Klagetöne zu finden; ein Weib fleht vergebens die Soldaten an, sie wolle ihnen tausend Gulden geben, wenn sie das Kind am Leben lieſsen. Das ziemlich ausgedehnte Spiel (2760 Zeilen) ist auf einen Schauplatz nach mittelalterlicher Art berechnet; humanistischer Einfluſs zeigt sich bloſs in der Bezeichnung als Komödie und in der Einteilung in Akte; auch muſs bemerkt werden, daſs am Hof des Herodes die typische Figur des Schmeichlers und Fuchsschwänzers erscheint und wie sie in Leons Dreikönigsspiel einem Biedermann gegenübergestellt wird. In den Nürnberger Ratsverlässen wird der dortige Bürger und Pritschenmeister Wolf Most genannt Backele wiederholt als Schauspielunternehmer erwähnt. Von dem Solothurner Bürger Heinrich Wirri, der sich selbst als obersten Pritschmeister in Schweiz und Österreich bezeichnet, wissen wir bloſs aus urkundlichen Nachrichten, daſs er im Lande umherzog und Aufführungen gegen Eintrittsgeld veranstaltete, so 1561 in Nürnberg, 1563 in Schaffhausen und 1558 in Köln, wo er Zeugnisse oberdeutscher Städte vorbrachte, daſs sein Passionsspiel „nach den Historien und Inhalt des Evangelij" sei.[1] Zu welcher Klasse von Schauspielern die „Spielleute" gehörten, deren Auftreten in München mehrmals erwähnt wird, ist nicht ersichtlich.[2]

---

1) Vgl. Hampe Nr. 88, 89, 121a; Bächtold S. 269; Wolter in der Zeitschr. d. Bergischen Geschichtsvereins 32, 85 ff.

2) Vielleicht waren es Marionettenspieler; vgl. Trautmann, Deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe (Jahrbuch für Münchener Geschichte III, S. 10 des Sep.-Abdrucks).

Neuntes Buch.

Die Niederlande.[1]

Bei den Niederländern hat die Dichtkunst sich niemals zu einer Höhe emporgeschwungen, die den glänzenden Leistungen dieses Volkes auf andern Gebieten des Kulturlebens entspräche. Die hohe Entwicklung der humanistischen Wissenschaften im Vaterlande des Erasmus brachte es allerdings mit sich, dafs dort auch die Treibhausblume der Lateinpoesie sich reich entfaltete; den hervorragenden Anteil der Niederländer am lateinischen Schuldrama haben wir schon kennen gelernt. Doch ist ebenso wie in Deutschland die lateinische Poesie der Humanisten zunächst ohne wesentlichen Einflufs auf die formale Ausbildung der Nationallitteratur geblieben; auch die Schuldramen in der Muttersprache, wie sie in Deutschland in Nachahmung der lateinischen Vorbilder entstanden, sind in den Niederlanden bei weitem nicht so zahlreich vertreten. Die eigentlichen Träger der dramatischen Poesie, wie der Poesie überhaupt sind die Rederijker, die in ihrer korporativen Verfassung wie in ihrer Kunstübung manche Ähnlichkeit mit den deutschen Meistersingern zeigen. Doch spielt bei den Rederijkern das Drama eine weit bedeutendere Rolle; sie entfalten in dieser Gattung alle ihre raffinierten Verskünsteleien, während die deutschen Meistersinger sich im Drama an die einfachen, paarweis gereimten Achtsilbler halten. Auch nahmen die Rederijker im öffentlichen Leben eine weit glänzendere Stellung ein und waren weit reichlicher mit Geldmitteln versehen; der

---

1) Die bequemste bibliographische Übersicht gewährt jetzt das Kapitel über die niederländische Litteratur von te Winkel in Pauls Grundrifs der germanischen Philologie, Sonderausgabe der zweiten Aufl. Strafsburg 1902.

Prins (Ehrenpräsident) einer Kammer war stets eine der angesehensten Persönlichkeiten der Stadt; die Behörden, die in dem reichen Lande bei den zahlreichen und geräuschvollen Festlichkeiten stets die Mitwirkung der Rederijker in Anspruch nahmen, hatten auch stets für sie eine offne Hand. Sie bewilligten ihnen Beiträge, damit sie bei den Wettkämpfen (Landjuweelen) in andern Städten durch prunkvolles Auftreten ihrer Vaterstadt Ehre machen konnten und bewillkommneten sie festlich, wenn sie als Sieger zurückkehrten.[1] Sie entfalteten bei ihren dramatischen Aufführungen einen grofsen Ausstattungsluxus; die Dichtkunst konnte in ausgedehntem Mafse die Hilfe der weit höher entwickelten bildenden Künste heranziehen, deren Vertreter in mannigfacher Verbindung mit den Rederijkern standen[2] und gerne bei den Ausschmückungsarbeiten behilflich waren, sei es, dafs die Bühne sich auf einem fahrbaren Gerüst durch die Strafsen bewegte, sei es, dafs eine feststehende Bühne errichtet wurde, wie dies vor allem bei den dramatischen Wettkämpfen der Landjuweelen geschah. In letzterem Fall entwickelte es sich in den Niederlanden zu einer ständigen Gewohnheit, den Hintergrund durch Vorhänge abzuschliefsen, hinter denen sich noch ein kleinerer Bühnenraum befand, wir werden noch sehen, wie man durch Öffnen und Schliefsen dieser Vorhänge die mannigfachsten scenischen Wirkungen erzielte. Die Verpflichtung, bei den Aufführungen mitzuwirken, war in den meisten Kammern durch die Statuten genau geregelt[3], die Regie lag in den Händen des Faktors, des eigentlichen dichterischen Fachmanns in einer Kammer. Ein solcher war natür-

1) Beispiele solcher Ehrungen der Sieger im Vaderl. Museum 2, 102; 5, 66.

2) Über die Verbindung der Antwerpener Rederijker mit der S. Lukasgilde vgl. Stecher S. 185. Von den dramatischen Dichtungen des Malers Schorel († 1562) hat sich nichts erhalten; von Karel van Mander wird später die Rede sein. Dafs Verstöfse bei der Ausstattung auch auf das Urteil der Preisrichter nachteilig einwirkten, dafür enthält Everaerts Didaskalie zu Nr. VII ein charakteristisches Beispiel.

3) Vgl. Jonckbloet S. 401, woselbst auch eine Notiz aus den Statuten der Kammer von Veere citiert ist, aus welcher hervorzugehen scheint, dafs in den Niederlanden mitunter „ehrbare Frauen oder Mädchen" mitwirkten.

lich eine sehr geschätzte Persönlichkeit.[1] Doch ereignet sich nur selten der Fall, dafs uns unter den überlieferten Namen eine Gestalt mit schärfer umrissenen Zügen entgegentritt. So vor allem Cornelis Everaert in Brügge († 1566), seines Handwerks ein Färber und zugleich Faktor der Kammer „de drie Santinnen“, aufserdem hatte er dort als „Clerk van den archieren“, wie es scheint, eine ähnliche Stellung, wie die Pritschenmeister bei den deutschen Schützengesellschaften. Den Ruf seiner Vaterstadt hielt er mit Ehren aufrecht in einer Zeit, da sie auf dem Gebiet des Handels und des künstlerischen Lebens immer mehr gegen Antwerpen zurücktrat. Er hat uns die stattliche Zahl von 35 Spielen aus den Jahren 1509—1538 in einer eigenhändigen Niederschrift hinterlassen.[2] Am eigentümlichsten wird sich uns seine Persönlichkeit in den Possenspielen und den satirischen Moralitäten offenbaren, in den ernsteren Stücken zeigt sich bei ihm noch der nämliche Interessenkreis, wie bei vielen spätmittelalterlichen Dichtern aus dem Laienstand, vor allem eine entschiedene Vorliebe für theologische Kuriositäten. Laurens Jansz, der Faktor der Harlemer Kammer „de Wijngaertranken“ verdient unser Interesse vor allem durch die dramatischen Spiele, in denen er Fragen des öffentlichen Lebens in seinen Bereich zieht, doch gehört der Hauptteil seiner Wirksamkeit erst in die folgende Periode. Den gröfsten Ruf bei den Zeitgenossen hatte aber Matthijs de Castelein (1485—1550), Faktor der Kammer Paxvobis in Audenarde.[3] Während die dichterische Thätigkeit in den Kammern im Lauf dieser Zeit immermehr aus geistlichen in weltliche Hände überging, ge-

1) Der Rederijker Jan van Coje wurde 1513 „om zijne conste van rhetorijcken“ ersucht, von Audenarde nach Alost (Aelst) überzusiedeln; er bekam ein Geldgeschenk, weil er dem Ruf nicht Folge leistete. Belg. Museum 7, 22.

2) Nachdem früher nur einzelne Stücke ganz oder auszugsweise veröffentlicht waren, besitzen wir jetzt eine vollständige Ausgabe der Handschrift von Muller und Scharpé (Leiden 1898—1900). Manches in diesen Stücken ist mir unverständlich geblieben; Einleitung, Anmerkungen und Glossar, die im Vorwort in Aussicht gestellt wurden, sind bis jetzt (Juni 1902) noch nicht erschienen. Die lateinischen Chronosticha 33, 127 ff. hat er wohl nicht selber verfafst.

3) Über ihn vgl. die Diss. v. Van Leeuwen, Utrecht 1894.

hörte Castelein dem Priesterstande an, was ihn jedoch nicht hinderte, ein lustiges Leben zu führen, Liebeslieder zu dichten (in diese Kategorie gehören 24 von seinen 30 „diversche liedekens“) und auch im Jahre 1519 einen Sohn in die Welt zu setzen. Sein Lehrgedicht „Const von Rhetoriken“ (verf. 1548) ist die vollständigste Darstellung der Rederijkertheorie, doch giebt er hier, wie dies bei einem solchen Werk nicht anders zu erwarten ist, hauptsächlich Vorschriften über Metrik, Reimkunst und Stilistik; er warnt vor „equivoquen“ und „rediten“, die man wie Schlangengift vermeiden solle. Hinsichtlich der dramatischen Kunst beschränkt er sich auf ein paar allgemeine Phrasen über Seneca, Terenz und Plautus und giebt keine eingehenderen Regeln, nur dafs er vom Schauspieler eine deutliche Aussprache, namentlich des n am Wortschlufs verlangt. Castelein hat nach seinen eigenen Angaben 36 Possenspiele (esbatementen), 38 Tafelspeelken, 30 Wagenspiele und 12 „stehende“ (d. h. offenbar „auf einer festen Bühne aufgeführte“) Sinnspiele verfafst, so dafs Merkur ihm zu Anfang seines Lehrgedichts mit Recht das Kompliment machen kann: „Ghy hebt meer dichts ghecomponeert Dan eenich levende of gheexpireert“; aber es hat sich von dem allem nur ein unbedeutendes mythologisches Spiel erhalten.[1] Dies hat offenbar seinen Grund in der Abneigung gegen das Druckenlassen, die die Rederijker gleichfalls mit den Meistersingern teilten.[2] Bei manchen Dichtern hat wohl auch die Furcht vor Censur und Inquisition mitgewirkt. Abgesehen von den grofsen Sammelbänden, die aus Anlafs der Landjuweelen in Gent (1539), Rotterdam (1561) und Antwerpen (1561) erschienen, ist fast alles, was wir vom niederländischen Drama aus jener Zeit besitzen, nur handschriftlich erhalten und erst in den letzten Jahrzehnten ans Licht gezogen worden. Das meiste stammt aus dem südlichen Teil des Landes; erst nach der politischen Trennung durch den Freiheitskampf wurde der Schwerpunkt des litterarischen Lebens nach dem Norden verlegt.

1) S. u. S. 474. Aufserdem ist er wohl auch Verfasser des Andenarder Spiels in der Sammlung von 1539; vgl. v. d. Haeghen, s. u. S. 460.

2) Belege hierfür bei Kalff 1, 107 f.

Im biblischen Drama wie im Legendendrama ist, wie es scheint, zunächst der mittelalterliche Stil vorherrschend geblieben. Allerdings sind auch in diesem Zeitraum von den meisten hierhergehörigen Spielen blofs die Titel bekannt; so hören wir von Auferstehungsspielen in Thielt und Audenarde 1502, von Passionsspielen in Deventer 1503 und 1505, im Haag 1520 und aufserdem mehrmals in Audenarde, wo die Aufführung vier Tage dauerte, während sonst allem Anschein nach die Mysterienaufführungen in den Niederlanden keine so kolossale Ausdehnung annahmen wie anderwärts. Diese Aufführungen in Audenarde wiederholten sich alle sieben Jahre bis 1546; dann trat eine längere Unterbrechung ein; erst 1560 wurde die Passion wieder gespielt „um den Glauben zu stärken", also ein neues Beispiel einer solchen demonstrativ katholischen Aufführung während der Kämpfe der Reformationszeit.[1] Bei den zahlreichen Nachrichten von Aufführungen einzelner Begebenheiten aus dem alten oder neuen Testament oder von Gleichnissen mufs man immer mit der Möglichkeit rechnen, dafs es sich um Stücke im Stil des humanistischen Schuldramas handelt. Dagegen waren die zahlreichen Legendendramen, z. B. vom Heiligen Kreuz (1505), von St. Peter (von Everaert 1510), St. Agathe (1544), St. Reinbald (in Mecheln, vgl. Jonckbloet I, 343), von S. Hugbrecht, St. Georg und S. Barbara (in Herzogenbusch c. 1568) u. a. offenbar zum gröfsten Teil im mittelalterlichen Stil gehalten, ebenso die Spiele aus der Marienlegende, wie z. B. die von den Schmerzen Mariae 1508 und 1513. Der merkwürdige siebenjährige Turnus der Spiele von den Freuden Mariae hielt sich in Brüssel noch weit ins 16. Jahrhundert hinein, das Spiel von der siebenten Freude (Mariae Himmelfahrt) wurde nach einem Vermerk in der Handschrift im Jahre 1559 und dann noch einmal 1566 aufgeführt. Der Text ist offenbar der alte, er umfafst 1721 Verse, doch läfst die Handschrift erkennen, dafs bei der Aufführung etwa 320 Verse ausgelassen wurden und zwar ausschliefslich aus den frommen und erbaulichen Partien, während die Teufel und Juden ihre Rollen fast un-

---

1) Vgl. Belg. Mus. 7, 58 f.; s. o. S. 11.

verkürzt entfalten durften.[1] Auch ein Marienmirakel aus früherer Zeit, das Marieken van Nijmegen, erfreute sich mit Recht dauernder Beliebtheit.[2]

Doch ist von allen diesen biblischen und legendarischen Dramen nur verschwindend wenig erhalten. Das älteste Spiel in der Sammlung Everaerts ist ein Marienmirakel aus dem Jahre 1509, die Geschichte von dem Kleriker, der im übrigen ein leichtfertiger Geselle ist, aber die Gewohnheit hat, das Bild der heiligen Jungfrau mit frischen Blumen zu bekränzen und zum Lohn von ihr wunderbar beschützt wird. Schon hier tritt uns die Neigung der niederländischen Dramatiker entgegen, auch die Spiele aus der Geschichte und Sage und aus dem Kreise des alltäglichen Lebens dadurch dem Charakter der Moralität zu nähern, daſs den auftretenden Personen allegorische Namen beigelegt werden. So heiſst der Kleriker „Goet Gheselscip"; er gerät in schlechte Gesellschaft in der Schenke des Wirtes Cleen Achterdyncken, der an der Thür steht und die Vorübergehenden durch Anpreisung seines Weins herbeilockt (s. o. 1, 359); später wird der Kleriker von der Frau Inwendige Wroughynge zu dem frommen Priester Duechdelic Onderwysen geführt. Nach derselben Manier dramatisierte Everaert 1533 das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, wo die Arbeiter

1) Die obigen Mitteilungen beruhen auf dem Abdruck der Handschrift von Stallaert s. o. 1, 340. In den Judenscenen wird dieselbe Begebenheit aus der Legende behandelt wie in dem französischen Mysterium, s. o. 1, 207; zu den Teufelscenen vgl. Petit, Les mystères 2, 472. Nach dem 2. Silete steht am Rand Tiberius keyser, nach dem 3. Volucian Verona Tiberius, nach dem 4. Pilatus Tiberius Voluciaen Senatueren Verona. Es wurden somit offenbar in irgend einer Form — vielleicht durch lebende Bilder mit erklärendem Text — die gleichzeitigen Ereignisse der römischen Geschichte, wie sie in der Rache des Heilands erzählt werden, mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariae in Verbindung gebracht, ähnlich in dem Innsbrucker Spiel s. o. 1, 231. Die Randbemerkungen beziehen sich auf die Heilung des Tiberius vom Aussatz und die Bestrafung des Pilatus.

2) S. o 1, 341 f. Der Herausg. bespricht S. X f. einen Druck aus dem 16. Jhdt., in welchem nicht Maria, sondern Christus im Zwischenspiel als Fürsprecher auftritt, und der deshalb zur Zeit des Herzogs von Alba verboten wurde. Das im Belg. Museum 8, 307 (vgl. Kalff 2, 50) erwähnte Spiel, das 1563 in Lier aufgeführt wurde, ist nicht etwa ein „Mirakel", sondern eine Dramatisierung von Ev. Joh. 5, 2 ff.

wie Vroom Labuer, Gewillich Volghen und auch ihre Werkzeuge, wie z. B. der Rechen „Geduldige Arbeit“, eine allegorische Bedeutung haben. Andere geistliche Spiele Everaerts sind ohne alle Handlung, Gespräche allegorischer Personen, z. B. über die Wunden Christi oder über die Jungfrau Maria, die das eine Mal mit dem Thron Salomons, ein anderes Mal mit einem Schiff verglichen wird. Everaerts Possenspiele haben schon zu der Vermutung Anlaſs gegeben, daſs der Dichter ein Freund der Reformation gewesen sei, doch sahen wir schon wiederholt, daſs derartige Schlüsse aus der komischen Litteratur nicht voreilig gezogen werden dürfen. In den geistlichen Spielen zeigt sich Everaert als glaubensstarker Katholik und mehrmals wendet er sich direkt gegen die neuen Ketzereien.[1]

Von dem Amsterdamer Rederijker Jan Thönisz besitzen wir noch ein Spiel aus dem Jahre 1552, in welchem die Geschichte Johannes des Täufers sehr kurz und summarisch, in 667 Zeilen, behandelt ist: Johannes Strafpredigt an Herodes und seine Gefangennahme[2], das Gastmahl, wobei einer der Herren einen „Referein“ vorträgt und die Tochter tanzt, endlich die Hinrichtung. Um so weitschweifiger ist dafür das Spiel vom heiligen Trudo, gedichtet zwischen 1533 und 1558; der Verfasser, Christian Fastraets soll Dominikaner in Löwen gewesen sein. Jedenfalls war er ein Rederijker[3]; er ergeht sich in seinem Drama in den verzwicktesten Reimkünsteleien. Der Lebenslauf des fränkischen Heiligen († 698) wie ihn die Legende

---

1) Z. B. 32, 26; am deutlichsten 17, 439.

2) Herodes sagt zu Johannes:

Suldy my altoos ten ooren pijpen
Ich sal u duen grijpen en werpen in den kercker.

Das Obige nach der Handschrift in der kgl. Bibliothek zu Brüssel.

3) Dies ergiebt sich aus dem Lobgedicht vor der lateinischen Übersetzung seines Dramas, abgedr. in der Ausg. v. Kalff S. X; über diese Übersetzung s. o. 2, 140. Als Beispiel der Reimkünsteleien mögen die ersten Worte Lucifers dienen:

Bor! waer sijdy allen, der hellen ghespuys druys,
Duyvels, hoe sidt ghij dur stille als im muys thuys?
Ghy helsghe wolven, ick sal dur terijten splijten
Bor! by Bachus buyck, ick werd duer tghedruys buys, u.s.w.

Bor! ist die gewöhnliche Interjektion der Teufel in diesen Spielen.

erzählt, ist der typische eines Confessors. Auch im Drama begleiten wir den Heiligen durch alle Stadien seines Daseins: Zu Anfang lädt Graf Wilbold den Geistlichen zur Taufe seines Sohnes ein und läfst sich die tiefere Bedeutung des Namens TRVDO auseinandersetzen (Treue, Reinheit, Veritas, Devotio, Oratio), dann folgt die Taufe selbst, dann Trudos Eintritt in den geistlichen Stand, seine Mildtätigkeit und seine Wunderwerke, zuletzt wie er auf dem Todenbette liegt, von der andächtigen Geistlichkeit umgeben und wie die Engel seine Seele, ein kleines nacktes Knäblein zum Throne Gottes emportragen. Das alles ist — wenn man von den Reimkünsteleien absieht — in einem einfachen Stil ausgeführt, ohne zu grofse Massenwirkungen, in einzelne Bilder zerfallend, etwa in der Art wie das alte französische Mysterium von der heiligen Genovefa. Doch ist das Spiel von St. Trudo durch die erbaulichen Betrachtungen und noch mehr durch die Zwischenscenen zu einer beträchtlichen Länge angeschwollen (3570 Verse); etwa in der Mitte erscheint der Faktor und verkündigt, dafs Fortsetzung und Schlufs im nächsten Jahr aufgeführt werden sollten.[1]

Das komische Element ist in den letzten beiden Stücken durch die traditionellen Figuren der zwei Teufelchen vertreten, die uns schon aus dem niederländischen Sakramentsspiele und aus den lateinischen Komödien des Macropedius bekannt sind. Im Spiel von St. Trudo heifsen sie Baalberith und Leviathan, aufserdem wird der eine als Teufel des Zorns, der andere als Teufel des Hochmuts bezeichnet, sie sind also, wie im Sakramentsspiel, zugleich auch allegorische Figuren. Zu Beginn des Stücks werden sie von Lucifer abgesandt, um das Kind sogleich zu töten, vor dessen Geburt der Höllenfürst eine gewaltige Angst hat; später, als der fromme Jüngling beschliefst, mit eigenen Händen eine Kirche zu bauen, hetzen sie ein böses Weib gegen ihn auf, das ihm unter Schimpfworten vorhält, es sei besser, das Geld den Armen zu geben, und ihn mit Kalk bewirft, worauf sie plötzlich erblindet, aber durch die Fürbitte des Heiligen ihr Augenlicht wieder erlangt.

1) Herausg. v. Kalff in der Sammlung „Trou moet blycken“, Groningen 1889, S. 83 ff.

Ebenso mifslingen auch die Angriffe des bischöflichen Hofmeisters, den die Teufel in seiner neidischen Gesinnung gegen den jungen Kleriker bestärken und am Sterbebette des Heiligen haben sie erst recht kein Glück und werden, als sie am Schlufs in die Hölle zurückkehren, von Lucifer zu den ungeheuerlichsten und unästhetischsten Strafen verurteilt.[1] Schon im Laufe des Stücks offenbaren sie öfters gegeneinander ihre Wut in Schimpf- und Prügelscenen. Diese Teufelsintermezzi sind grofsenteils in lebendigen Kurzzeilen verfafst; es herrscht in ihnen ein frischer, volkstümlicher Zug, für den wir in diesem Zusammenhang doppelt dankbar sind. Die zwei entsprechenden Figuren im Spiel von der Enthauptung des Täufers heifsen Waerheitsverdruckinge (Unterdrückung der Wahrheit) und Onsuyver begheerte (unsaubere Begierde). Im Personenverzeichnis werden sie zwar nicht ausdrücklich als Teufel bezeichnet, tragen aber doch den nämlichen Charakter. Zu Anfang des Spieles zählt jeder von ihnen auf, was der andere schon Böses in der Welt angerichtet habe; später figurieren sie als Henker.

Aus beiden Stücken läfst sich auch schliefsen, dafs die Bühneneinrichtung bei den geistlichen Spielen der Rederijker ebenso war, wie wir sie bei ihren Sinnspielen näher kennen lernen werden, mit der Vertiefung im Hintergrund, die durch einen Vorhang verschlossen werden konnte.

Ein gröfseres Interesse beansprucht das handschriftlich erhaltene Spiel von der Auferweckung des Lazarus, das aus der Amsterdamer Kammer „De Eglentier", vermutlich 1530, hervorging. Nach den bekannt gewordenen Proben zu schliefsen[2] verdient es nicht sowohl wegen seines dichterischen Wertes Beachtung als vielmehr, weil es auf die grofsen religiösen Fragen der Zeit Bezug nimmt. Der Dichter folgt dem Verlauf der evangelischen Erzählung, verwertet aber in ausgedehntestem Mafse den beliebten Kunstgriff der protestantischen Polemiker, die Feinde Christi über dessen neue Religion in einem Tone reden zu lassen, dafs die Zuschauer dabei an die Feinde der Reformation denken sollen. Ein Dekret der Hohenpriester,

---

1) Über ähnliche Scenen in anderen Spielen s. o. 1, 203.
2) Bei Kalff 1, 271 ff.

das vor der Ketzerei Jesu warnt und zu Denunziationen aufmuntert, ist, wie bereits Kalff bemerkt hat, eine offenbare Parodie auf die strengen Plakate der niederländischen Staatsbehörden.

In ähnlicher Weise hat Willem van Haecht, der uns noch als Faktor der Antwerpener Violieren begegnen wird, in das biblische Drama die reformatorische Tendenz hineingetragen. Von ihm sind fünf Spiele erhalten, in denen er Ereignisse aus der Apostelgeschichte in dramatische Form brachte; durch selbständige Auffassung bemerkenswert ist die Scene, in welcher vorgeführt wird, wie Paulus in Athen seine Predigt hält, unterbrochen von Zwischenreden der Epikuräer und der Stoiker; auch ein Poet sowie Dionysius Areopagita lassen ihre Eindrücke laut werden. Eines dieser Spiele, das die Ereignisse des dritten, vierten und fünften Kapitels der Apostelgeschichte umfaſst, enthält im Prolog eine Anpreisung des Wortes Gottes als der alleinigen Quelle der Wahrheit; im Laufe des Spiels wird in einer Vertooning die babylonische Hure auf einem Drachen reitend gezeigt und der Verfasser läſst keinen Zweifel darüber, wen er mit dieser greuelhaften Erscheinung meint, die die menschlichen Gewissen regieren will und alle, die ihr widersprechen, für Ketzer erklärt.[1]

* * *

Am eigentümlichsten hat sich in den Niederlanden die mittelalterliche Form der Moralität oder des Sinnspiels weiter entwickelt. Das Sinnspiel galt auch ferner bei den Rederijkern

1) Über W. van Haecht vgl. Ruelens, Refereinen en andere Gedichten uit de XVI° eeuw Bd. II, Antwerpen 1880, S. 217 ff. Das Spiel über Kap. 3—5 wurde auswärts (Emden 1557) gedruckt, doch wurde, wie Ruelens meint, schon vorher ein anderer Druck in Antwerpen heimlich angefertigt. Bloſs die beiden oben erwähnten Stellen sind durch einen Neudruck zugänglich (Belgisch Museum 10, 322 ff.), die übrigen Spiele befinden sich handschriftlich in der Brüsseler Bibliothek; ein Abdruck der Predigtscene bei Ruelens a. a. O. Eine ähnliche Tendenz scheint in einem Spiel von den Arbeitern im Weinberg zu herrschen, das nach Ausweis der Schluſsworte in Gent aufgeführt wurde; ein kurzes Bruchstück im Belg. Mus. 10, 335 ff.

als der Gipfelpunkt ihrer Kunstübung, in Casteleins Lehrgedicht wird den Jüngern der Poesie ausdrücklich empfohlen, mit Balladen und Rondeaus zu beginnen, dann zu Tafelspielen und Esbatementen, und endlich zu dem Schwersten, zu Sinnspielen fortzuschreiten, die denn auch den eigentlichen Hauptgegenstand ihrer dichterischen Wettkämpfe bildeten.[1] Obgleich der Kampf zwischen Gut und Böse nach wie vor das gewöhnliche Thema blieb, so wurden doch in den Sinnspielen, ebenso wie früher in den französischen allegorischen Stücken, auch die mannigfaltigsten anderweitigen Themata behandelt, in den Niederlanden wurde noch mehr die Grenze zwischen den verschiedenen Gattungen des Dramas dadurch verwischt, dafs überall Gestalten mit allegorischen Namen auftraten. In den eigentlichen Sinnspielen wird das komische Element von den Vertretern des bösen Prinzips übernommen; gewöhnlich sind es zwei an der Zahl, sie zeigen in ihrem ganzen Gebaren eine auffallende Ähnlichkeit mit den bereits erwähnten Teufelchen. Doch über der Komik vergessen die Dichter nicht den lehrhaften Zweck, der vielmehr mit der aufdringlichsten Deutlichkeit in den Vordergrund gestellt wird; der Zweck, den die Rederijkerkunst haben sollte, „das Volk bei den Ohren zu führen[2]“, ist hier vollkommen erreicht. Und dies geschieht um so nachdrücklicher, als sich die niederländischen Dichter mit besonderer Vorliebe des Kunstgriffes bedienen, neben den Personen auch den Kleidungsstücken und Requisiten eine allegorische Bedeutung zu verleihen.[3] So trägt — um nur ein paar Beispiele herauszugreifen — das Volk (Schamel volc) eine Mütze, genannt „Falsche Hoffnung“, in einem anderen Spiel (Boom der schriftueren) wird Elc-Bysonder von den bösen Geistern mit dem Kopfschmuck „Falsche Frömmigkeit“ geziert,

1) Übrigens ist zu erwähnen, dafs die Dichter bei Anwendung des Titels „Spel van Sinnen“ ebensowenig konsequent waren wie bei der Anwendung anderer Kunstwörter; so wird der oben erwähnte Lazarus als „Spel van Sinnen“ bezeichnet, obwohl darin keine allegorische Figur vorkommt.

2) Nach Hooft, citiert bei Kalff 1, 249.

3) Beispiele dieses Kunstgriffes in anderen Litteraturen s. o. S. 59, sowie die auf Eph. 6, 11 ff. beruhenden Dramen.

in dem Antwerpener Preisspiel von 1539 wird der Mensch auf das Bett „Friedliche Ruhe“ gelegt, in dem Brüsseler Spiel aus demselben Jahr geht der Mensch an den zwei Krücken „Schwache Hoffnung“ und „Zweifel“. Und damit auch die Wirkung aufs Auge mehr zur Geltung komme, die sonst in den allegorischen Spielen zurücktrat, pflegte man im Laufe der Handlung den Vorhang im Hintergrund des Schauplatzes aufzuziehen und eine „Vertooning“ zu zeigen, d. h. ein Bild, das aus lebenden Personen oder aus gemalten Figuren bestand. Doch haben auch auf dem Gebiet des Sinnspiels die niederländischen Texte den Vorzug, dafs sie nicht zu einer gar zu unförmlichen Länge angeschwollen sind. Bei den grofsen dramatischen Wettkämpfen verbot sich dies von selber, für das Antwerpener Landjuweel (1561) wurde der Umfang eines Sinnspiels von vornherein auf etwa 700 Verse festgesetzt.

Aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts haben sich nur vereinzelte Beispiele erhalten. Ein Spiel von der Krankheit der menschlichen Natur erschien etwa 1510 im Druck.[1] In der ersten Scene liegt die menschliche Natur krank auf der Erde und klagt, sie sei durch Adams Fall zerbrechlicher als Glas geworden. „Gute Inspiration“ rät ihr, sich an „Kenntnifs“ zu wenden, während „Furcht“ sie im Glauben an Gottes Barmherzigkeit wankend machen will. Da erscheint Christus als geistlicher Arzt — als solcher ist er auch auf einem Holzschnitt mit einem Uringlas in der Hand abgebildet; gleich bei seinem ersten Auftreten rühmt er sich seiner Künste in einer Ansprache, die eine bedenkliche Ähnlichkeit mit dem Ton der Wunderdoktoren in den Osterspielen und Possenspielen zeigt. Auf Bitten seiner Mutter nimmt er sich nun der Kranken an und verschreibt ihr eine Medizin: eine Handvoll Reue und eine Handvoll Beichte, gesotten in heifsem Thränenwasser, aufserdem himmlisches Brot, von seiner Mutter gebacken, Lamm-

1) Die Worte in der Schlufsrede: Smaect wel, wat u dit boecxken leeren kan beweisen nichts gegen die Bestimmung des Stückes für die Bühne; es ist durchaus bühnenfähig und bei der Aufführung konnte man sehr wohl spel anstatt boecxken sagen, wie bereits Kalff, aus dessen ausführlicher Analyse (1, 223 ff.) das Obige entnommen ist, mit Recht bemerkt hat.

fleisch, gebraten am Kreuzesspiefs und dergleichen mehr. Die Schlufsrede der „Inspiration“ fordert die Menschen auf, in sich zu gehen und Hilfe bei der Gottesmutter zu suchen. Also das Krankheitsmotiv, das die protestantischen Dramatiker späterhin so oft in ihrem Sinn ausbeuteten, hat hier noch eine streng katholische Wendung. Die charakteristischen Züge des niederländischen Sinnspiels treten hier ebensowenig hervor wie in dem Spyeghel der Salicheit van Elckerlijk, der in mehreren undatierten Drucken vorliegt, von denen der älteste in die Zeit um 1495 gesetzt wird. Er stimmt im wesentlichen mit dem englischen Everyman überein und ist auch vermutlich nach demselben bearbeitet, jedenfalls ist aber die niederländische Fassung dadurch von Wichtigkeit, dafs durch sie der Stoff auf das Festland übertragen wurde und dadurch eine Reihe von neuen Bearbeitungen hervorrief. Der Verfasser des niederländischen Elckerlijk nennt sich nicht; er wird von Ischyrius, der eine lateinische Bearbeitung anfertigte (s. o. 2, 147) als Petrus Diesthemius, Peter von Diest, bezeichnet und könnte demnach sehr wohl mit dem Karthäuser Petrus Dorlandus, einem asketischen Schriftsteller aus Diest, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts lebte, identisch sein.[1] Das „Fastenspiel von

1) Diese Vermutung hat Logeman in seiner Parallelausgabe des Elckerlijk und Everyman (Recueil de travaux p. p. la faculté de philosophie etc. fasc. 3, Gent 1892) ausgesprochen; allerdings macht Bolte im Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen 88, 413 ff. darauf aufmerksam, dafs in einer Aufzählung der Schriften des Dorlandus durch einen Ordensbruder der Elckerlijk nicht erwähnt wird. Den Gründen Logemans und anderer für die Priorität des Elckerlijk ist de Raaf in seiner Ausg. des Elckerlijk (Diss. Groningen 1897) entgegengetreten. Logeman hat neuerdings wieder (Recueil etc. fasc. 28, Gent 1902) seinen Standpunkt zu verteidigen gesucht. Beide Parteien führen eine Reihe von einzelnen Stellen an, wo der niederländische und der englische Text voneinander abweichen und wo sich aus der Art der Abweichung ergeben soll, dafs das Niederländische resp. das Englische die ursprüngliche Fassung darbietet. Doch besitzen die meisten dieser Stellen, wie mir scheint, keine völlig überzeugende und schlagende Beweiskraft. Bei einer der Stellen, die de Raaf anführt, ist es mir allerdings unzweifelhaft, dafs der niederländische Text aus dem Englischen hergeleitet werden mufs. Nachdem Everyman die Sterbesakramente empfangen hat, sagt er zu seinen Genossen:

Now set eche of you on this rodde your honde
And shortly folwe me;

Sinnen, wie des Menschen Geist von der Welt, dem Fleisch und dem Teufel verführt wird", soll gleichfalls aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammen[1]; schon der Titel zeigt, dafs hier ein Gemeinplatz der mittelalterlichen Erbauungslitteratur behandelt ist. Des Menschen Geist erscheint anfangs in glänzend weifsem, dann, nachdem er den Verführern eine Zeitlang gefolgt ist, in beflecktem Gewand, ein Effekt, den wir gleichfalls schon aus einer englischen Moralität kennen (s. o. 1, 464, 468).

Die typische niederländische Manier des allegorischen Dramas tritt uns zuerst bei Everaert deutlich entgegen. Sein Wagenspiel „Een Sanders Welvaren" (1511) führt uns vor, wie der Mensch (Meest Elc) von zwei Vertretern des bösen Prinzips, Praktik und subtiler Betrug, beredet wird, nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht zu sein. Die beiden führen ihn zum Eigennutz (Eyghen Wasdom), der ihm das Kleid „Zeitliche Ehre" anlegt; nachher erscheint jedoch „Zeuge der Wahrheit, gekleidet wie ein Moses, mit zwei steinernen Tafeln in der Hand" und beredet Meest Elc, den Eigennutz zu verlassen und seine Gunst einer anderen Gestalt, dem Nutzen der Mitmenschen (Een Sanders Welvaren) zuzuwenden. Zur Bekräftigung seiner Ermahnungen zeigt er dem Meest Elc zum Schlufs in einer Vertooning das Bild des Gekreuzigten, der sich selber zum Wohl der Menschen aufopferte.[2] Die Anordnung des Gangs der Handlung, die sich

---

dagegen Elckerlijk V. 749 f.:

Slaet an dit roeyken alle u hant
Ende volghet mi haestelic na desen.

Hier ist doch offenbar roeyken = virga durch Mifsverständnis aus rodde = crux entstanden. Was Logeman fasc. 28 S. 142 ff. hiergegen vorbringt, scheint mir nicht überzeugend; Everyman-Elckerijk hatte offenbar eines der Sterbekreuze in der Hand, die in der Ars-moriendi-Litteratur eine wichtige Rolle spielen, vgl. Münzenberger s. o. S. 246. Über den englischen Everyman s. u. Buch X. Dafs englische Dichtungen ins Niederländische übertragen wurden, kam damals auch sonst vor; der umgekehrte Fall ist allerdings häufiger, vgl. Bolte u. Seelmann, Niederdeutsche Schauspiele 1895 S. 17.

1) Das handschriftlich in Brüssel erhaltene Spiel ist aus der Antwerpener Rederijkerkammer „De Olijftak" hervorgegangen. Andeutungen über den Inhalt bei Kalff 1, 249 f.

2) So ist doch wohl v. 715 ff. zu verstehen, obgleich hier nicht wie gewöhnlich die Vertooning in einer Bühnenanweisung beschrieben wird. Dafs

zwischen den Vertretern des guten und des bösen Prinzips abspielt, ist hier schon genau dieselbe wie in den Sammlungen von Sinnspielen, die um die Mitte des Jahrhunderts mehrmals nach dem Schlufs eines Landjuweels durch den Druck veröffentlicht wurden. In diesen Sammlungen tritt die Eintönigkeit des Kunststils natürlich um so mehr hervor, da in allen Sinnspielen eines Bandes die nämliche für den poetischen Wettkampf gestellte Preisfrage behandelt wird; andererseits läfst sich bequem übersehen, inwieweit dieser Stil doch auch eine gewisse Variation zuliefs.[1] Der älteste Sammelband entstand aus Anlafs des Landjuweels, das die Genter Rederijkerkammer „De Fonteine“ im Juni 1539 veranstaltete. Die Kunstform ist durchaus die typische, obgleich im Gedankeninhalt uns hier zuerst deutliche Spuren der Reformation entgegentreten, wie sie sich in anderen herkömmlichen Formen des Dramas schon in früherer Zeit hervorgewagt hatten. Wenn man bedenkt, dafs in Gent 1536 der Rederijker Poelgier wegen einer kirchenfeindlichen Sotie zu einer Bufse verurteilt worden war und dafs in demselben Jahr die Faktoren aller dortigen Rederijkerkammern aufgefordert wurden, sich in allen künftigen Fällen einer Präventivcensur durch die Dominikaner zu unterwerfen[2], so mufs es als ein doppelt kühnes Wagnis erscheinen, dafs die Fonteinisten für ihr Landjuweel das Preisthema wählten: „Was dem sterbenden Menschen am meisten Trost gewährt“, also ein Thema, das mit den grofsen religiösen Tagesfragen in engster Berührung stand. Aber obgleich der Kanzler Noort die Statthalterin Maria auf den bedenklichen Charakter des Preisausschreibens hinwies, bewilligte sie die Ankündigung des Festes in allen Ländern des Kaisers und gewährte für alle Teilnehmer freies Geleit, so dafs niemand wegen Schulden oder bürgerlicher Rechtssachen angehalten werden durfte. So konnte sich bei diesem Fest noch

---

die Hauptperson zuletzt auftritt, wird auch in Casteleins Lehrgedicht Str. 173 als die gewöhnliche Art der Anordnung bezeichnet.

1) Zur Bibliographie der Sammelbände vgl. v. d. Haeghen, Bibliotheca Belgica, Lfg. 38 u. 39, woselbst auch einige Berichte über die nächsten politischen Wirkungen der Genter Spiele.

2) Vgl. Jan v. d. Vivere, Chronijcke van Gent 1885 S. 57 f.; näheres s. u. S. 491.

einmal der stolze Unabhängigkeitssinn der Genter offenbaren, den Kaiser Karl V. ein Jahr darauf durch sein grofses Strafgericht unterdrückte; ein zeitgenössischer Berichterstatter betrachtet die Sinnspiele von 1539 als einen Hauptgrund für die strenge Züchtigung.[1] In einem Plakat vom 20. September 1540 erscheinen diese Sinnspiele unter den verbotenen Büchern, doch wurden sie noch einmal 1564 in Wesel gedruckt, wo damals zahlreiche lutherische Tendenzschriften in niederländischer Sprache erschienen, um die Gesinnungsgenossen im Nachbarland im Glauben zu stärken.[2] Schon vor 1550 war auch eine französische Übersetzung erschienen.

Die Genter Preisfrage betrifft das altberühmte Thema der Ars moriendi, das zur Zeit der unbedingten Herrschaft der alten Kirche im Everyman und Elckerlijk dramatisiert worden war, aber gerade gegen Ende der dreifsiger Jahre von Anhängern beider Religionsparteien aufs neue begierig ergriffen wurde, weil es sich zu anschaulicher Vorführung der Unterscheidungslehren über die Rechtfertigung bequem darbot. 1538 war der Hecastus des Macropedius erschienen, 1540 Genneps katholischer Homulus und Naogeorgs heftig antipäpstlicher Mercator; zwischen beide Daten fällt der Genter Preiswettkampf, an dem sich neunzehn Kammern beteiligten. Im allgemeinen herrscht hier ebenso wie im Hecastus ein gemäfsigter und ruhiger Ton, nicht direkt antikatholisch, doch wird in ähnlicher Art wie etwa in den Erbauungsschriften des Erasmus der lebendige Glaube gegenüber der äufserlichen und mechanischen Bethätigung der Frömmigkeit betont. In den Antworten auf die ge-

---

1) Clough sagt in einem Brief an Gresham (1561) von diesen Genter Spielen: „ther was at thatt tyme syche plays played, that hath cost many a thowsantt man's lyves". Diese Spiele seien strenger verboten als Luthers Werke. Vgl. Burgon, Life and times of S. Th. Gresham (1839) 1, 377.

2) Zur Verbreitung niederländischer Moralitäten nach Deutschland vgl. oben S. 406. Aufserdem vgl. Reusch, Indices librorum prohibitorum (Lit.-Verein 176) S. 26; Zeitschr. d. bergischen Geschichtsvereins 2, 362 ff. Meteranus (Historia belgica 1597, S. 25) sagt von der Genter Sammlung: Comoediae typis divulgatae multis mortalium salutem suam in Christo solo, nequaquam in aliis, consolationemque praecipuam in carnis resurrectione collocandi occasionem praebuerunt.

stellte Frage wird nirgends auf die spezifisch katholischen Gnadenmittel Bezug genommen; der Trost wird immer von der Gnade Christi (Leffijnghe) oder von der Auferstehung Christi (Edijnghen) oder von einem guten Gewissen (Axle) oder von dem lebendigen Wort Gottes (Ypern) u. s. w. erwartet, die Jungfrau Maria tritt fast gänzlich zurück. Als die schlimmsten Anfechtungen des Menschen in der Sterbestunde erscheinen das Vertrauen auf das eigene Verdienst und andererseits der zaghafte Zweifel an der göttlichen Gnade; der typische Verlauf der Handlung ist, dafs der Mensch zuerst durch Gestalten wie „Verkehrter Sinn“, Selbstvertrauen u. a. beunruhigt, dann aber durch „Glaube“, „Troostelijke Allegacie“, „Consciencie“, „Salighe Leeringhe“ u. a. getröstet wird. Am häufigsten erscheint jedoch als Helfer in der Not „Schriftuerlic Sin“ oder „Schriftuerlic Woort“ oder „Schriftuerlic Troost“. In dem Spiel von Brügge, das einen entschiedeneren Ton anschlägt als die meisten anderen, wird die heilige Schrift als die köstlichste Gabe Gottes gepriesen; der Dichter meint: wenn wir fasten, wallfahrten, den Heiligen Kerzen stiften, anstatt dafs wir uns unmittelbar zu Gott wenden, so ist das, als gingen wir zum Schmiedchen, anstatt zum Schmied. Ähnlich im Spiel von Meesen. Doch wird auch die Notwendigkeit der guten Werke, ohne die der Glaube tot ist, wiederholt hervorgehoben und in manchen Spielen, wie in denen von Brüssel und von Nieukerke, klagt der Mensch, er wisse nicht, wohin er sich bei dem herrschenden Widerstreit der Meinungen wenden solle.

Das eigentlich dramatische Element tritt sehr zurück, zumal wenn wie im Spiel von Thielt blofs vier Personen erscheinen, oder wie in dem von Loo blofs drei: aufser dem sterbenden Menschen nur die Kraft des Geistes und „Schriftuerlijk Woort“, die also keine allegorischen Gegenspieler haben. Im Spiel von Wijnoxberghe erscheint der Mensch unter dem allegorischen Namen „Belemmert Herte“ (Beschwertes Herz); entsprechend einer Lutherischen Vorstellung, die uns schon aus mehreren deutschen Spielen bekannt ist, wird er vom Kläger des Gesetzes (Eyscher des Wets) geängstigt, aber von anderen allegorischen Gestalten beruhigt, die ihm zureden, er solle seinen früheren Namen wegwerfen und sich Wel getroost Herte nennen.

Am meisten fällt das Spiel von Thienen (Tirlemont) aus dem herrschenden einförmigen Predigtton heraus. Hier ist ein Vorspiel vorangestellt, zu dessen Beginn „Jonstich herte“ (Wohlwollendes Herz) ein Lied zum Preis der schönen Jahreszeit singt:

> Minlick in saysone
> therteken my verfraeyt
> de veldekens staen groene
> met bloemkens besaeyt u. s. w.

und auch Komplimente für die Rederijker von Gent einflicht, worauf ein — vermutlich gleichfalls gesungener — Dialog zwischen „Lieflick Begrijp“ und „Eerlicke Jonste“ folgt. Dann erst beginnt das eigentliche Spiel: Heuchelei (Schijn van Heilicheyt) und „Wertloser Vorschlag“ (Ydel voortstel) suchen den Menschen zu überreden, die sicherste Hoffnung auf Seligkeit könne er haben, wenn er sich in ihrem Ordenskleid begraben lasse. Sie zanken sich dann unter einander, welches Ordenskleid wirksamer sei. Bei der Aufführung wirkten sie offenbar halb komisch, in der Art von Sinnekens, während sonst das komische Element in der Sammlung zurücktritt. Dafs übrigens der Verfasser nicht eigentlich als Protestant zu betrachten ist, ergiebt sich auch in diesem Spiel aus den Äufserungen über die guten Werke, die die heilige Kirche vorschreibt. Später wird dann der Mensch von „Schriftuerlic Sin“ und „Figuerlic Bewijs“ in seinen frommen Grundsätzen bestärkt, und damit lenkt das Stück in die gewohnten Bahnen ein. Ähnlich, wenn auch nicht so charakteristisch, sind die beiden Verführer „Närrische Jugend“ und „Brennende Begierde“ in dem Spiel von Caperijk gezeichnet. Dies Spiel beruht auf dem wohlbekannten Gleichnis vom rauhen Pfad der Tugend und dem breiten Weg des Lasters.[1] Zunächst gelingt es den Verführern, den Menschen auf dem breiten Weg zu „Der sonden voetsele“ (Nahrung der Sünden) zu führen, diese setzt sich neben ihn und „wärmt ihm die Rippen“; sie trinken sich zu und singen ein Liedchen, bis endlich „Gewissen“, „Selige Lehre“ und „Vernunft“ herannahen, worauf natürlich der Mensch sich bekehrt und die üblichen erbaulichen Gespräche beginnen.

---

1) S. o. 2, 155.

In den letzten, erbaulich lehrhaften Teil der Spiele kommt jedoch eine gewisse Abwechslung durch die Bilder, mit denen die allegorischen Personen ihre frommen Betrachtungen unterstützen. Solche Bilder finden wir in sämtlichen neunzehn Stücken. So wird im Antwerpener Preisspiel, während „Verkündiger des Friedens“ und „Des Menschen Beistand“ den Sterbenden trösten, dreimal der Vorhang aufgezogen und man erblickt die Schlange im Paradies, Christus am Kreuz und Christus über den Tod triumphierend. Im Spiel von Nieukerke werden immer zwei Bilder zu gleicher Zeit enthüllt, eines aus dem neuen Testament und die entsprechende Präfiguration aus dem alten Testament: Christus am Kreuz und die eherne Schlange, die Auferstehung und Jonas im Walfisch. Bei einer der Vertooningen im Brüsseler Spiel hält Christus vom Kreuz herunter eine Anrede. Also jedenfalls ein lebendes Bild, in anderen Fällen könnten es freilich auch Gemälde oder plastische Figuren gewesen sein.

Bei der Ausgabe dieser Spiele befindet sich eine Abbildung der Bühne, die auf dem Marktplatz errichtet war. Sie ist im Hintergrund abgeschlossen durch eine Prachtfassade im Renaissancestil, in der Mitte ein hervorspringender Kuppelbau, dessen unteres Stockwerk durch zwei auf der Bühne befindliche Säulen gestützt wird; auch das obere Stockwerk ist nach der Bühne zu offen und ruht auf Säulen. Wie die Bilder vorgeführt wurden, ist nach dieser Zeichnung nicht vollkommen klar, wir können jedoch voraussetzen, dafs bei den Bildern ebenso wie bei der Einrichtung des Schauplatzes deutlich wurde, wie weit in den Niederlanden die bildenden Künste der Poesie vorausgeeilt waren. Der architektonische Abschlufs des Hintergrundes nach Art der klassischen Bühne war hier auf eine mittelalterliche Kunstgattung übertragen.

Aus demselben Jahre ist uns noch ein einzelnes Sinnspiel überliefert, das gleichfalls reformatorische Gedanken vertritt, aber mehr in dem schroff aggressiven Ton, wie er in anderen Ländern vorherrscht: Der „Boom der Schriftueren“, aufgeführt am 1. August 1539 in Middelburg.[1] Hier ist das menschliche

1) Gedr. 1592, unvollständiger Neudruck im Belg. Mus. 10, 327 ff.; Analyse bei Jonckbloet 1, 390 ff.

Geschlecht personifiziert als eine Frau im Nonnengewand (Elc Bysonder); Christus als Arzt der Seelen fordert sie auf, ihm treu zu bleiben und während seiner Abwesenheit unter dem Baum der heiligen Schrift auszuharren. Doch nun sucht „Menschliche Lehre“ mit Hilfe seiner Diener „Eigne Weisheit“ und „Natürliche Begierde“ sie für sich zu gewinnen; die Diener fällen den Baum der heiligen Schrift und umschmeicheln die Frau. Diese wird in das Gewand der Hypokrisie gekleidet, worauf sie dann mit dem neuen Bräutigam in einer Bankettscene dem Wein „Fornicacie“ tapfer zuspricht. Doch auch hier erscheint im rechten Augenblick eine tugendhafte allegorische Gestalt, der Glaube, und es gelingt ihm, Elc Bysonder zu bekehren; wie in dem gleichzeitigen Brüsseler Spiel wird zum Schlufs Christus am Kreuz gezeigt, der den Anwesenden die heilige Schrift ans Herz legt, aber sie doch auch vor der Verachtung der guten Werke warnt. Das polemische Element tritt am stärksten hervor in den Rollen der zwei Diener (Sinnekens); aus ihrem Munde hören wir die herkömmlichen Klagen der Papisten in diesen Kampfdramen, dafs der Schacher mit den Ablafsbriefen und anderen kirchlichen Gnadenmitteln immer weniger einträglich werde; sie verdächtigen den „Glauben“, als sei er auch einer von den deutschen Doktoren, müssen sich aber dafür als Susannabuben und Baalsdiener schelten lassen. Wenn auch am Schlufs ein loyaler Segenswunsch für den Kaiser ausgesprochen wird, zeigten doch die Behörden gegenüber dem ketzerischen Stück eine blutige Strenge. Der Rederijker Jacob van Middeldonck wurde 1546 hingerichtet, weil er den Prolog vorgetragen hatte; vergebens waren die Berufungen auf die Unerfahrenheit seiner Jugend.[1] Wie viele derartige Tendenzdichtungen aber durch die geistliche Censur vernichtet wurden, ergiebt sich schon daraus, dafs manche Spiele uns blofs durch die Titelverzeichnisse in den Indices der verbotenen Bücher bekannt sind.[2]

---

1) Vgl. Chr. Sepp, Verboden Lectuur, Leiden 1889 S. 90f.

2) Z. B. Een schoon christlich duytsch Spel, sine auctore, im Antwerpener Index von 1570, auch das Battement oft spel van den oprechten aflaet, gheprent tot Ghent (ebd.), näherte sich wohl dem Charakter eines Sinnspiels; noch weitere derartige Titel bei Reusch (Lit.-Ver. 178) S. 308, 318;

Wenn andrerseits die Katholiken trotz gröfserer Bewegungsfreiheit doch eine geringere Rührigkeit entfalteten, so entspricht das den Erfahrungen, die wir schon in andern Ländern machten. Das früheste katholische Tendenzstück, das sich erhalten hat (1551), stammt von dem Amsterdamer Rederijker Jan Thönisz[1]; er stellt dar, wie der Mensch, der das Haus des Friedens sucht, von bösen Geistern in das Schlofs der Düsterheit gelockt wird, wo man ihn mit Pasteten von „caro et sanguis der Menschen" bewirtet und ihm „armer Leute Schweifs" zu trinken giebt, worauf er auf dem Bett „Ruhig in Sünden" einschlummert. Doch die „Morgenstunde" weckt ihn auf und zeigt ihm ein Bild: Jesus umgeben von Propheten und Aposteln. In diese Handlung, die sich ganz im hergebrachten Geleise bewegt, sind Anspielungen auf die lutherische Sekte eingestreut, auch wird dem Menschen, während er bei den bösen Geistern schmaust, ein ketzerisches Lied vorgesungen. Übrigens liefsen die Rederijkerkammern sich offenbar die Vorgänge in Gent zur Warnung dienen. Bei einem dramatischen Wettstreit in Ypern 1550 lautete die Preisfrage: „Welche Tugend der Jungfrau Maria hat Gott am besten gefallen"[2]; von den aufgeführten Spielen hat sich keines erhalten, doch beweist schon die Frage-

---

das Apostelspiel und der Boom der Schriftueren wurden schon 1546 von der Löwener theologischen Fakultät auf den Index gesetzt (Reusch S. 41). Der Inquisitor Somnius klagt in einem Brief an Viglius v. J. 1551 (herausg. von Fredericq in der Tijdschrift v. nederl. Taal- u. Letterkunde 10, 32) über die ludi rhetorici „quia sub specie rhetoricae plerumque tractant inter se materias fidei hoc saeculo controversas; et ubi didicerunt rhetoricari, volunt fieri ministri verbi Dei, errantes et in errorem mittentes".

1) Inhaltsangabe nach der Handschrift bei Kalff 2, 282. Der Verf. ist wohl identisch mit dem Verf. des Spiels von der Enthauptung Johannis s. o. S. 452.

2) Vgl. Vaderl. Museum 5, 106. Wenn es dort heifst: De medeingende genootschappen moesten daerenboven „vertooghen speelwijs bij figueren De straffinghe des Heeren om de sonden, daerna De groote ghenade bij hem den meynsche belooft", so bezieht sich dies vermutlich auf Bilder, die während der Aufführung der Preisspiele enthüllt wurden. Ein Spiel des Karmeliters Amelrij in Ypern von den Irrtümern, die täglich in der heiligen Kirche aufkommen, steht trotz dem abweichenden Titel vielleicht mit diesem Wettkampf im Zusammenhang; er wurde 1558 von der Löwener Fakultät auf den Index gesetzt (Reusch S. 67).

stellung, dafs revoluzionäre Tendenzen kaum zu Worte kamen. Ein Spiel der Amsterdamer Eglentieren von 1551, das handschriftlich erhalten ist, scheint ohne ausgesprochenen kirchlichen Parteistandpunkt zu sein, es bewegt sich in einem Schema, das uns schon in den Spielen von Gent und Middelburg begegnet ist und, wie es scheint, immer beliebter wurde, dafs nämlich das Verhältnis des Menschen zur Sünde als ein unzüchtiges Liebesverhältnis aufgefafst ist, aus dessen Banden der Mensch durch die guten Allegorien befreit wird. Im Amsterdamer Spiel pflanzt „Menschliche Schwachheit" einen Maibaum vor seines Liebchens Thür, wird aber auf das Kreuz, das sich in einer Vertooning zeigt, als auf den wahren Maibaum hingewiesen. Offenbar fand die Aufführung bei Gelegenheit einer Maifeier statt.[1]

Dagegen sind uns in einem Sammelband die Spiele erhalten, die 1561 in Rotterdam aufgeführt wurden zur Beantwortung der Preisfrage „Was denen am meisten Trost gewährt, die von Gott verlassen scheinen", das Thema hat also eine gewisse Verwandtschaft mit dem Genter von 1539. Aber obgleich das Titelblatt einen Engel zeigt, der eine Bibel hält mit der Unterschrift „scrutamini", so versteigen sich doch die Rederijker nicht mehr zu so kühnen Äufserungen wie 22 Jahre vorher. Das Spiel von Schiedam, das den ersten Preis gewann, nimmt sogar entschieden Stellung gegen die Ketzerei. Die Einkleidung ist dieselbe, die uns schon bis zum Überdrufs bekannt ist: zwei Sinnekens: — Wahnglaube und Zweifel — führen den Menschen in eine liederliche Gesellschaft — in das Wirtshaus „Düsterer Verstand" zu dem Wirt „Diverse Opinion" und der Wirtin „Eitel von Sinnen", die die Gäste freundlich aufnehmen, während die Tochter „Fremde Phantasien" ihnen den Hof macht und ihnen die Speise „Menschliche Lehre" vorsetzt. Als der Mensch ihnen die Frage vorlegt, die ihn beunruhigt, antworten sie ihm: „Lebt, wie es Euch Vergnügen macht, und bekränzt Euch mit Rosen". Aber während sie zusammen lustig sind, erscheint eine Person, genannt „Nagendes Gewissen", von oben her — offenbar von der Stelle aus, wo sonst die Bilder

1) Eine Inhaltsangabe dieses „Meyspel van Sinnen" u. s. w. nach der Brüsseler Handschrift bei Kalff 2, 250.

gezeigt werden — ein Lied singend nach der Melodie „Ich hab' gefreit eine schöne Frau"; der Mensch wird durch die Stimme aufgeschreckt, der Wirt möchte, dafs „Gewissen" wie Loths Weib in einen Stein verwandelt werde, und unterhält sich mit seinen Spiefsgesellen darüber, auf welche Ketzer sie sich berufen könnten, um den Menschen wieder auf ihre Seite zu ziehen, unter andern werden die Albigenser, der Abt Joachim, Hus, Wiclif, Zwingli, Oecolampadius erwähnt. Doch kommt nach der „Conscientie" noch „Gheestelijc Influentie" und vollendet die Bekehrung des Menschen.

In diesem Stil verlaufen die meisten Stücke; die Reden der tugendhaften Allegorien werden, so gut es gehn will, durch die Enthüllung von Bildern belebt, im übrigen ist durch die Sinnekens für Abwechslung gesorgt, in deren Reden uns mitunter eine volkstümlich-urwüchsige Wendung erfreut. Interessanter, schon wegen des Verfassers, ist das dritte Preisspiel der Kammer von Rijnsburg, verfafst von Johann Fruytiers, der sich später als eifriger Anhänger Wilhelms von Oranien hervorthat; sein Spiel behandelt die Berufung der Heiden zum Evangelium; indem der Dichter den Gegensatz zwischen Gesetz und Gnade vorführt, bewegt er sich, wenn auch nicht in polemischem Ton, in einer Lieblingsvorstellung des Protestantismus (s. o. S. 404). Manche Stücke sind durchaus undramatisch, so besteht in dem von Leiden die ganze Handlung darin, dafs „Zweifelnder Mensch", als ein gemeiner Mann gekleidet, und „Suchende Erkenntnis" als ein Reisender der Reihe nach verschiedene Personen wie „Goede Informacie", „Schriftuerlijk Onderwijs" u. a. um Auskunft über die Frage bitten. Wenn hierbei darauf hingewiesen wird, man solle nicht auf die Werke, sondern auf die Worte der Priester sehen, so liegt darin ein polemischer Hinweis auf die Reformationslitteratur. Im übrigen sind mir trotz allen Ausfällen gegen „diversche secten" und „diversche opinie" doch in der ganzen Sammlung keine Hinweise auf die spezifischen katholischen Gnadenmittel begegnet; ein Haupttrost soll in den Beispielen der Sündenvergebung liegen, von denen die heilige Schrift erzählt.

Noch sei erwähnt, dafs um dieselbe Zeit der Elckerlijk, nachdem er aus dem Niederländischen durch Ischyrius ins

Lateinische und aus dem Lateinischen durch Gennep ins Deutsche übertragen war, wieder von neuem in die Niederlande zurückwanderte; 1556 erschien in Nimwegen „Ein Comedia ofte Spel van Homulus“, eine Übersetzung von Genneps katholischem Drama, worin freilich die überschwengliche Anpreisung des Priesterstandes ausgelassen ist.

Der Ruhm der Rotterdamer Spiele wurde indes verdunkelt durch den glänzenden Verlauf des dramatischen Wettkampfs, den im selben Jahre 1561 die Antwerpener Rederijkerkammer „de Violieren“ veranstaltete. Diese Kammer hatte in Gent 1539 den ersten Preis im Sinnspiel davongetragen. Jetzt, wo der Friedensschlufs zwischen Frankreich und Spanien von 1559 eine lange Zeit der Ruhe und des Wohlstands zu verheifsen schien, vereinigten sich in der reichsten und blühendsten Stadt des Landes die Rederijker zu einem Fest, das an Prachtentfaltung bei den Aufzügen und Schmausereien alle früheren übertraf.[1] In den Sinnspielen wurden jedoch die grofsen Fragen der Zeit nicht berührt; sowohl die Regierung als auch die Veranstalter des Festes waren diesmal vorsichtig; sie legten der Statthalterin Margareta 24 Preisfragen zur Auswahl vor, z. B.: Wodurch kann das menschliche Leben verlängert werden? Wodurch kann es verkürzt werden? Wie kommt es, dafs täglich alles teurer wird? Wie kann man den Wucher „exstirpieren“? Wodurch kam Rom zu seiner grofsen Prosperität? u. s. w. Die Statthalterin gab von diesen 24 Fragen wiederum drei zur engeren Wahl zurück: Wird die Weisheit mehr durch Erfahrung oder mehr durch Gelehrsamkeit befördert? Warum begehrt ein reicher geldgieriger Mensch noch mehr Reichtum? Was erweckt den Menschen am meisten zu Wissenschaften und Künsten? Diese letzte harmlose Frage wurde gewählt, aber die Regierung hielt es doch für nötig, vor allen Ausfällen gegen Religion und Obrigkeit ausdrücklich zu warnen.

Dafür bietet aber das Antwerpener Fest ein sehr charakteristisches Beispiel für das immer stärkere Eindringen antiker Elemente in die Kunstübung der Rederijker. Dies mufs sich schon gezeigt haben bei dem glänzenden Einzug der vierzehn

---

1) Vgl. Van Even, Le Landjuweel de 1561, Louvain 1861.

beteiligten Kammern, wobei mit Gewändern, Ausrüstungen und Wagen in „antikischem“ Geschmack mit entsprechend kostümierten Personen ein unerhörter Luxus entfaltet wurde. Ein besonderer Preis war für die Kammer ausgesetzt, die ihre Herberge am Abend vor der Aufführung mit dem schönsten „poëtelijk punt“ (poetischer Punkt) verzierte, darunter verstand man ein Gemälde mit entsprechender gereimter Erklärung. Als Gegenstand war der Friede vorgeschrieben, und die Rose von Löwen gewann den ersten Preis mit einem Gemälde, das die Schliefsung des Janustempels darstellte. Auch in den anderen Punten handelt es sich fast durchweg um Allegorien der heidnischen Mythologie, dargestellt im Stil der niederländischen klassicistischen Maler jener Zeit. So war auf dem Punt von Marien Cransken von Brüssel zu sehn, wie das Schiff des Aeneas auf den Wogen schwankt und wie Neptun den Sturm beschwichtigt; auf dem Punt der Goudbloeme von Antwerpen war Mitio abgebildet, wie er vor den Göttern kniet und Aeschinus hinter ihm steht (nach Terenz Adelphi 704 f.). Die Bühne für den Wettkampf war ähnlich wie 1539 in Gent durch einen Renaissancebau im Hintergrund abgeschlossen, ohne den Vorsprung in der Mitte, aber mit Vorrichtungen für Vertooningen im unteren und oberen Stockwerk. Ein Vorspiel vom Streit Pans mit Apollo ging dem Wettkampf voran, offenbar sollte Midas den Preisrichtern als warnendes Beispiel dienen. Während Apollo sang, sah man zwei Tableaus, unten die Musen auf ihren Instrumenten spielend, oben Victoria in einer Wolke. Nachdem Tmolus unter dem Beifall des Volks und Protest des Midas den Apollo als Sieger erklärt hat, singt dieser noch ein Lied mit Komplimenten für die Violieren, und nachdem die Versammlung auseinandergegangen ist, bemerkt Midas, dafs ihm Eselsohren angewachsen sind. Dann sehn wir noch, wie er zum Barbier geht, wie dieser das Geheimnis verrät und wie zuletzt Fama mit ihrer Posaune auftritt, um der ganzen Welt die neue Mär von den Eselsohren des Midas zu verkündigen. Das Stück zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit den höfischen Festspielen mythologischen Inhalts aus der italienischen Frührenaissance; die Übertragung der mythologischen Vorstellungen ins Vlämische macht an manchen Stellen einen ganz anmutigen

Eindruck[1], und in der Scene zwischen Midas und dem Barbier, die mit den Worten beginnt:

> Goeden avont, meester, soudy my wel schoon maken
> al is spade, ghy muecht noch wel drinkghelt winnen,

überwiegt entschieden das einheimische Kolorit.

Dafs auch in den Sinnspielen selber antike Elemente zur Verwertung kamen, war schon durch die gestellte Preisfrage nahegelegt. Hier wird es natürlich weit mehr als bei den religiös-erbaulichen Spielen offenbar, dafs die Rederijker ebenso wie Hans Sachs und die Meistersinger die ganze Fülle von Beispielen der Tugend und des Lasters, von merkwürdigen Begebenheiten und Aussprüchen geschichtlicher und sagenhafter Persönlichkeiten des Altertumes in sich aufgenommen hatten. Aber wie bei den Meistersingern war dies Interesse ein rein stoffliches, den künstlerischen Charakter ihrer Produktion nicht berührendes. Die Frage, was den Menschen am meisten zur Kunst erweckt, wurde genau nach dem Schema behandelt, wie früher die Frage, was dem Sünder oder dem Sterbenden am meisten Trost gewährt. Der Mensch steht zwischen den Sinnekens wie „Eitle Freude“ oder „Natürliche Inclination“, die ihn zu einem bequemen und faulen Leben verführen wollen, läfst sich wohl auch bereden, auf einem allegorischen Möbel, wie dem „Stuhl der Unwissenheit“, einzuschlafen, folgt aber doch schliefslich den guten Geistern wie „Wifsbegierde“, „Hoffnung auf Ansehen“ u. a., die ihre Ratschläge durch Vertooningen unterstützen; sie zeigen ihm z. B. die Ehre, auf einem Thron sitzend mit einer gläsernen Weltkugel und einem Szepter in den Händen, ringsumher Philosophen, Poeten, Doktoren, Ambassadeurs, Ratsherrn, Advokaten „und anderes dergleichen ehrliches Volk“, lesend und schreibend.[2] Denn die Ruhm-

1) Vgl. z. B. die ersten Worte Apollos:

> Coemt nu alle ghy Nymphen en Najadekens
> Met groene bladekens wilt u vercieren
> Verlaet u rivieren
> Coemt oock ghy amoreuse en spreekt baladekens
> Betreet die padekens der Violieren
> En wilt vruecht hantieren.

2) Diese Vertooning findet sich in dem Spiel der Rose von Löwen, ausführlich analysiert bei Jonckbloet 1, 379 f.

begierde wird als der höchste Antrieb zum Studium hingestellt, den abschreckenden Beispielen der Sinnekens vom Hungerleider Kleanthes oder Euripides, der von den Hunden zerrissen wurde, können natürlich die edeln allegorischen Gestalten mit Leichtigkeit aufmunternde Beispiele gegenüberstellen. So herrscht in der Sammlung ein ermüdendes Einerlei, denn auch die Sinnekens sind im allgemeinen nicht viel amüsanter als die edeln Gestalten; den damaligen Zuschauern hat jedoch offenbar die glänzende Ausstattung sowie das Interesse der mehr oder weniger genauen Befolgung der stilistischen, prosodischen und sonstigen Kunstregeln über diese Eintönigkeit hinweggeholfen.[1] So konnte denn auch in der Vorrede zum Sammelband ein sehr hoher Ton angeschlagen werden; sie verbreitet sich über das Ansehen der Poesie bei den alten Griechen und Römern, über Plautus und Terenz, welch letzterer — vor kurzem durch den Antwerpener Rederijker Cornelis van Ghistele übersetzt — zeer plaisantelijck ghetranslateert ende overgheset worden sei, sodann über die alten Theater, die sich noch in Italien und Spanien erheben, sowie über die Begünstigung der Poesie in den Niederlanden durch Fürsten wie Karl den Kühnen und Philipp den Schönen; jetzt aber sei Hoffnung vorhanden, daſs die niederländischen Dichter sich mit Petrarca, Ariost, Marot und Ronsard messen könnten. Doch wurde der Glanz dieses Landjuweels nicht wieder erreicht. Immer drohender wurden die politischen und religiösen Gegensätze, sie konnten nicht mehr durch heitere Feste betäubt werden. Die furchtbare Bestrafung der Protestanten, die den Festjubel in Antwerpen benutzen wollten, um unbemerkt im Walde von Marcksem zu gemeinschaftlichem Gottesdienst zusammen zu kommen[2], muſste einen schreienden Miſston bilden. Willem van Haecht, der Verfasser des possierlichen Spiels von Pan und Apollo begegnet uns später in der Zeit des groſsen Freiheitskampfs als Dichter von Psalmen und von Geusenliedern.[3]

---

1) So durften nur Verse von 10—12 Silben angewandt werden „sonder dar over te passieren, auch durften innerhalb 50 Zeilen dieselben Reimendungen nicht wiederkehren; vgl. die Vorrede.

2) Wenzelburger, Geschichte der Niederlande 2, 53 (Gotha 1886).

3) Über seine biblischen Dramen s. o. S. 455.

* * *

Aufser den Antwerpener Sinnspielen sind uns von den Rederijkern nur wenige ernste Drama weltlichen Inhalts überliefert. Dafs das romantische Drama auch in diesem Zeitraum nicht ganz vernachläfsigt wurde, scheint aus einigen erhaltenen Titeln hervorzugehen, wie z. B. vom König von Aragon und seiner Tochter (1523), vom nackten Ritter (1532)[1], von Griseldis (1556), von den vier Haimonskindern. Eine abgesonderte Stellung nehmen die sechs Batementspelen des Colijn van Rijssele ein, die zusammen ein Ganzes ausmachen und vom Verfasser unter dem Titel „Spiegel der Minne" vermutlich noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts veröffentlicht wurden. Im Prolog erklärt er es als seinen Zweck, die jugendlichen Liebhaber zu belehren und zu warnen, doch will er zu diesem Zweck keine Geschichte aus dem Altertume, sondern eine heimische Begebenheit wählen: die unglückliche Geschichte von Dierick dem Holländer und Katherina Sheermertens. Die Handlung spielt in Middelburg und Dordrecht, aber trotzdem sind Saturnus, Phoebus und Venus an der Handlung beteiligt, und aufserdem noch die Himmelskönigin Maria; die Schlufsmoral ist, man solle in der Minne Mafs halten und nur seinesgleichen lieben.[2]

Bei andern Stücken dieser Art ist auch der Inhalt aus dem klassischen Altertum entlehnt, doch nicht etwa aus Schriftstellern, die durch die humanistische Bewegung wieder hervorgezogen waren, sondern aus solchen, die das Mittelalter bereits sich in seiner Art angeeignet hatte, vor allem aus Ovid. So dichtete der Amsterdamer Rederijker Goossen ten Berch ein Spiel von Pyramus und Thisbe[3], in dem ernsten Teil mit allen Auswüchsen des Rederijkerstils überladen, doch erscheinen neben dem liebenden Paar und der Löwin, die als stumme Person auftritt, auch noch zwei Sinnekens, „Sinnliche Geneigtheit" und

1) Vgl. Vaderl. Museum 5, 67, Belg. Museum 8, 303. Letzteres Stück ist möglicherweise eine Variante der Legende vom König im Bade. Vielleicht gehört hierher auch das Stück „van Henrik de Wilde", das „de Prenter met sijne Gezellen" 1522 in Arnheim aufführte; vgl. Kalff 1, 268.

2) Leider kann ich über dieses mir unzugängliche Werk nur nach den Andeutungen bei Kalff 1, 268 f. berichten.

3) Herausg. in „Trou moet blycken" S. 29 ff. (661 Verse).

„Hertelijke Lust“, die die Handlung mit ihren schadenfrohen Zwischenreden begleiten und nach dem ersten Gespräch der Liebenden sie derb parodistisch, wenn auch ohne sonderlichen Witz, nachäffen. Natürlich fehlt auch nicht das lehrhafte Element; Thisbe schliefst ihre Rolle mit den Worten: „Nempt hier exempel aen, ghij amoureuse personen!“ Am deutlichsten zeigt sich dies Element in dem Vorspiel und Nachspiel, die das Stück einrahmen, hier erscheint „der Amoureuse, lustig gekleidet“ und „Poetischer Geist, ein Doctor“, der den Liebenden auffordert, zu seiner Belehrung die tragische Geschichte anzuhören. Am Schlufs treten beide wieder hervor, und nun erklärt der poetische Geist den allegorischen Sinn des Gehörten: der Maulbeerbaum, unter dem die Liebenden ihres Glückes geniefsen wollten, ist das Kreuzesholz — hier die übliche Vertooning: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes —, die Löwin ist der Teufel, Pyramus ist Christus, Thisbe die Braut aus dem Hohen Lied, doch kann sie auch die menschliche Natur bedeuten u. s. w., alles zu grofser Erbauung des Amoureusen, der selber bekennt: Declaracie, moralisacie is mijn recreacie. Eine ähnliche dramatische Behandlung der alten Liebesgeschichte ist uns bereits in Frankreich begegnet.[1] Auch Matthijs de Castelein, der Gesetzgeber der Rederijkerkunst, dichtete ein Spiel von Pyramus und Thisbe, das einzige dramatische, was sich unter seinem Namen erhalten hat; hier sind gleichfalls Sinnekens in die Handlung verflochten, im übrigen scheint es ein sehr dürftiges Machwerk.

In ähnlichem Stil wurde die Geschichte von Pluto und Proserpina behandelt.[2] Wie in dem Spiel von Pyramus zuerst ein Vorspiel: „Allwissenheit“ singt ein Loblied auf den Mai: „Geistlich und Weltlich“ meint, die schönsten Freuden finde man doch im Dunkeln, „Allwissenheit“ hofft, er werde durch Anhörung der folgenden Stücke auf bessere Gedanken kommen. Nun erscheinen Jupiter, Neptun und Pluto, welch letzterer

---

1) S. o. S. 42. Den Pyramus von Castelein habe ich nicht selber gelesen.

2) Auszugsweise mitgeteilt von Kops in den Werken v. d. Maatschappij d. nederl. Letterkunde 2,236. Nach Kops wurde das Stück 1519 in Dendermonde, 1534 in Tholen, 1551 in Aelst (Alost) aufgeführt.

mit seinem Anteil an der Welt nicht zufrieden ist, auch will er gern ein Weib haben. Zwar meint Jupiter, er sei viel zu schwarz und zu häfslich, doch erwidert Pluto nicht ganz mit Unrecht: Wenn du so viele gehabt hast, kann ich wenigstens eine verlangen. Als er immer zorniger wird, bitten ihn die Brüder, ein wenig hinauszugehen, dann werden sie einig, seinen Wunsch zu erfüllen und veranlassen Venus, Aurora, Zephyrus und andere Götter, die Proserpina aus ihrem eisernen Turm zu locken, damit Pluto sie rauben könne. Um dies zu bewirken, pflanzen sie nach deutscher Sitte Maibäume, die natürlich allegorische Namen tragen wie „Fleischliche Begierde“ und „Feindliche Versuchung“, Venus singt dazu ein verlockendes Liedchen und so wird der Zweck erreicht. Erwähnung verdient auch das Spiel von Aeneas und Dido, verfafst von Jacob de Mol, Faktor der Antwerpener Rederijkerkammer „de Goudbloeme“. Es ist umfangreicher als sonst diese Spiele zu sein pflegen (2180 Verse) und wurde daher bei der Aufführung in Antwerpen 1552 auf zwei Tage verteilt. Wie gewöhnlich müssen wir vor dem eigentlichen Beginne des Stücks ein allegorisches Gespräch über uns ergehen lassen, das jedoch in diesem Falle nicht ohne kultur- und litteraturgeschichtliches Interesse ist. Es zeigt uns, dafs hier ebenso wie beim Antwerpener Landjuweel die Bevorzugung des weltlich-heidnischen Stoffes mit einer gewissen politisch-kirchlichen Ängstlichkeit zusammenhängt. „Rhetorischer Geist“ tritt auf und erzählt dem „Poetischen Sinn“, er hätte gern etwas mit der heiligen Schrift im Zusammenhang Stehendes als Thema gewählt, doch habe er darauf verzichtet im Hinblick auf die mannigfachen Irrungen der gegenwärtigen Zeit. Er möchte gern einen andern Stoff, der Schrift nicht zuwiderlaufend und Gott und dem Kaiser zum Lobe. Hierauf verweist ihn „Poetischer Sinn“ auf Aeneas, den er als Gründer des römischen Reiches feiert, und knüpft daran eine Lobrede auf Kaiser Karl V. Vor dem zweiten Teile steht wieder ein solcher Gesprächsprolog: „Ungelehrt begreifen“ und „Unwissend schimpfen“ erklären, sie hätten anstatt dieser „eiteln Poeterei“ lieber etwas Schrifgemäfses gehört, doch verweist sie „ein stattlicher Mann“, Mitglied der Rederijkerkammer, auf den mora-

lischen Wert des Spiels, das vor unbedachter Liebesleidenschaft warne. Die Handlung selber verläuft im Anschlufs an Virgil, zum Teil mit wörtlichen Entlehnungen, andrerseits entfaltet jedoch der Dichter die üblichen Rederijkerkünste, namentlich in einem Gespräch, worin Dido dem Aeneas für den folgenden Tag zur Jagd einlädt. Am Morgen des nächsten Tages erscheint dann ein Wächter und singt ein Lied auf die Weise vom alten Hildebrand: Ontwect ghy amoröse, Ontwect, tis meer dan Tijdt; Staet up ghy coragiöse Un gebruyckt des meys solijt u. s. w. Das komische Element ist vertreten durch die Maurer, die die Stadt Karthago bauen, es scheint, dafs sie nach Hinwegziehung des Vorhangs im Hintergrund sichtbar wurden. Doch fehlen auch nicht die Sinnekens, ein Männlein und ein Weiblein, die bei der Scene zwischen Aeneas und Dido ihre Bemerkungen dazwischen rufen: „Es scheint ja, dafs sie miteinander sehr zufrieden sind“, „die Maus geht in die Falle“ und dergleichen mehr. Auch reden sie der Dido zu, sie müsse doch für einen Thronfolger sorgen; ebenso wollen sie den Aeneas bestimmen, er solle gegen Jupiters Wunsch in Karthago bleiben, dann erzählt wieder ein Sinneken der Fama, was auf der Jagd vorging; kurz, sie erfüllen auch hier ihre Doppelrolle als Clowns und unheilstiftende Verführer.[1] So wiederholt sich auch auf diesem Gebiete in fast allen Stücken derselbe Typus. Ein Spiel von Mars und Venus (1551) giebt den Sinnekens natürlich besonders ausgiebige Gelegenheit zur Entfaltung ihrer cynischen Schadenfreude, in einem Spiel von Narcissus und Echo (vermutlich verfafst von Colijn Keyaert 1552) erscheint die Allegorie auf die Spitze getrieben, es wird auf der Bühne dargestellt, wie „Narcissi Schönheit“ das „Herz der Echo“ gefangen nimmt. Das mythologische Eröffnungsspiel zum Landjuweel von Antwerpen 1561 ist uns bereits bekannt.[2]

---

1) Das Obige nach der Handschrift (Brüssel II, 369). Die Ausg. v. Worp in der Tijdschrift voor Nederl. Taal- en letterkunde 20, 1 konnte ich nicht mehr benutzen.

2) „Mars und Venus“ findet sich nebst drei anderen Spielen: Aeneas und Dido, Narcissus und Echo, Leander und Hero in der Sammlung „Handel der Amoreusheit“ von dem „Brabantischen Homer“ Jan Baptista Houwaert

Strengere Nachahmungen des antiken dramatischen Stils fehlen fast gänzlich. Ein ungenannter Dichter verfaſste ein „Spel van Sinne van Charon“[1], wobei er sich im wesentlichen an Lucian anschloſs und sogar auch auf der Bühne vorführte, wie Mercur die Berge Kaukasus und Parnassus aufeinander stellt, um dem Charon, der von Pluto für einen Tag beurlaubt ist, einen Überblick über die Welt zu gewähren. Eine Zusatzfigur des niederländischen Bearbeiters ist der Narr Nieuloop (Neugier), der auf seinem Steckenpferd Clappage (Klatsch) erscheint und die Gespräche der Hauptpersonen mit seinen Bemerkungen begleitet. Die einzige Übersetzung eines antiken dramatischen Dichters ist die des Terenz von Cornelis van Ghistele, gleichfalls Mitglied der Antwerper Goudbloeme, deren Neigung zu klassischen Stoffen uns ja schon bekannt ist. Ghistele, der auch verschiedenes aus Virgil, Horaz und Ovid übertrug, bewegt sich in der Widmung und Vorrede zu seinem Terenz (1555) in ganz ähnlichen Anschauungen wie der Vorredner zur Antwerpener Sinnspielsammlung von 1561, der sich ja auch auf Ghistele beruft. Der Übersetzer will durch seine Arbeit darthun „daſs unsere Rhetorischen Spiele, die wir alljährlich dem Volk exhibieren, keine neue Invention oder Kunst sind.“ In wie hohem Ansehen diese Kunst schon im Altertum gestanden habe, bewiesen die „triumphantelijke“ Theaterbauten der Römer. Die Übersetzung selber gewinnt, wie so manche andere aus dieser Zeit, ihren Hauptreiz durch die unwillkürlich mit unterlaufenden Anachronismen, z. B. wenn bei Wiedergabe der Worte Hautont. 223: Magis nunc me amicae dicta stimulant: „da mihi“

(1583). Doch ist Mars und Venus nichts als ein Plagiat nach einem Spiel, dessen Handschrift (1551) erhalten ist, ebenso ist Aeneas und Dido ein Plagiat nach Jacob de Mol (s. o.), Narcissus und Echo wahrscheinlich ein Plagiat nach einem verloren gegangenen Spiel Colijn Keyaerts. Vgl. Kalff in d. Tijdschrift voor nederl. Taal-en Letterkunde 8, 231 ff. — Ein Spel van Scipio, verf. v. Willem van Haecht, aufgef. Antwerpen 1552, erwähnt Ruelens s. o. S. 455.

1) Erhalten in einer Handschrift von 1551, von dem Schreiber Reyer Gheurtz, der um dieselbe Zeit auch Aeneas und Dido sowie andere Stücke derselben Geschmacksrichtung abschrieb. Die Ausg. des Charon von De Vreese (Antwerpen 1896) enthält auch eine ausführliche Vergleichung mit dem Original.

atque „adfer mihi" von Kirmefsgeschenken die Rede ist, oder wenn die Worte Micios: „Non est flagitium etc." (s. o. 2, 90) übersetzt werden „es schadet nichts, wenn einmal ein Jüngling ein Weib minnt oder zum Bier geht." Übrigens ist in den Vorbemerkungen blofs von Lektüre die Rede. Terenz wird als Lehrer der Lebensklugheit gefeiert; wenn der gemeine Mann solche Bücher lese, habe er mehr davon, als vom Eulenspiegel und dergleichen. Deshalb wendet sich Ghistele auch gegen diejenigen, welche solche Übersetzungen tadeln, weil dadurch die lateinische Sprache entehrt werde. Von Terenzaufführungen in niederländischer Sprache ist in diesem ganzen Zeitraum nichts bekannt; erst im folgenden Jahrhundert sollte der klassische Stil auf der niederländischen Bühne heimisch werden.[1]

* * *

Auch das kurze schwankartige Possenspiel nach mittelalterlicher Art zieht sich in den Niederlanden durch den ganzen hier besprochenen Zeitraum. Abgesehen von allen anderen festlichen Anlässen, bei denen die Aufführungen von Possenspielen die Stimmung erhöhen konnten[2], bildeten solche Aufführungen auch eine stehende Rubrik bei den Zusammenkünften der Rederijker. Doch ist hier, wie bei den geistlichen Spielen, von einer reichhaltigen Produktion nur sehr wenig auf uns gekommen und das wenige zeigt, dafs der mittelalterlich-französische Stil noch weiter fortwirkte. Erhalten ist blofs ein Spiel, mit welchem die Rederijker von Tirlemont 1504 in Löwen einen Preis gewannen, ferner ein Preisspiel der Violieren von Antwerpen (von Hanneken Leckertant), verfafst von Jan van der Berge und gekrönt zu Diest 1541, sowie ein Spiel, das die Diester damals zur Begrüfsung ihrer Gäste aufführten (van

1) Die „tragedia de Hercule furiente", die 1544 in Deventer aufgeführt wurde (vgl. Bijdragen tot de geschiedenis van Overyssel 15, 63) war offenbar das lateinische Original; zu Ghisteles Terenz s. Kalff 1, 427.

2) Beispiele, dafs niederländische Possen als Anhang zu lateinischen Schulaufführungen dargestellt wurden, erwähnt De Kampenare (Vlaemsche Kronijk, Brüssel und Leipzig 1841 S. 154 ff. aus d. J. 1576). Über die Aufführung eines ‚batement' durch die Hieronymianer in Utrecht 1526 vgl. Boltes Ausg. v. Macropedius Rebelles S. VII.

Tielebuys);[1] endlich befinden sich sieben schwankartige Possen in dem Everaert'schen Sammelband.

Das älteste dieser Spiele behandelt einen Gaunerstreich. Ein Sohn und eine Tochter sitzen zur Nachtzeit an der Leiche ihrer Mutter, über deren Hinscheiden sie sich jedoch nicht allzusehr grämen. Sie schlafen ein und zwei Vagabunden benutzen den unbewachten Augenblick, um die Leiche zu stehlen, die sie draufsen auf ein Pferd binden. Das Getrappel und Geräusch des Pferdes erweckt die Kinder, die nun entsetzt herauslaufen und den Geistlichen zum Exorcismus herbeiholen, während die Gauner sich die Mundvorräte für den Leichenschmaus schmecken lassen und schliefslich noch für die Einfangung des Pferdes ein glänzendes Trinkgeld bekommen. Zu dem allen noch als Episode ein Gespräch zwischen den Gaunern und einem schwerhörigen Weibe; man sieht, der Verfasser operiert mit hergebrachten komischen Effekten; viel Spektakel, aber wenig wirklicher Humor, solcher findet sich am ehesten noch in den Gesprächen der Landstreicher.

Weit mehr Beachtung verdienen die fünf Schwänke des Cornelis Everaert, die — soweit sie datiert sind — in den Jahren 1512—1528 entstanden. Als ein schalkhafter Beobachter der Welt, die ihn umgab, zeigt der Färber von Brügge eine gewisse Ähnlichkeit mit Hans Sachs. Auch in der Technik treten verwandte Züge hervor, z. B. die Neigung, mit einem Monolog einzusetzen. Doch ist der Vortrag Everaerts behaglicher und weitschweifiger, was wohl mit durch den lässigeren Bau der niederdeutschen Verse bedingt wird, der die regelmäfsige Silbenzählung verschmäht; übrigens hat er mitunter auch in seinen Esbatementen die Reimkünsteleien der Rederijker angebracht.[2] Everaerts Hauptthema ist das eheliche Leben.

---

1) Die ersten beiden Spiele veröffentlichte Kalff aus den Handschriften der Harlemer Kammer Trou moet blijcken 3 ff., 55 ff., das dritte aus derselben Quelle v. Vloeten 1, 168 ff.

2) So ist das ‚Esbatement van boerdelic pleghen‘ (XIV) ganz in Verszeilen mit zwei Reimworten (Dobbelsteerten) gedichtet. Anfang:

> Au Boerdelic Pleghen ende Ghenoughelic Voortstel
> Rasschelic stäet vp anhoort myn woort snel.
> Slaepereghe gheesten wilt outspryughen zaen.
> De cockuuten moeten eerst zynghen waen u. s. w.

Einmal wird uns ein Fischer und seine Frau im Sturme auf dem Meere vorgeführt, sie beschliefsen in der Lebensgefahr einander zu beichten, und der Mann bekommt auf diese Art allerhand zu hören, wie sie schon mit dem Priester und mit dem Knecht zu thun hatte[1], doch braucht sich der Mann nicht der Beichtpflicht zu unterziehen, weil inzwischen der Sturm aufgehört hat. Und auch die Frau weifs sich nachträglich herauszureden; ihr Geständnis beziehe sich auf den Mann selber, der jetzt zugleich ihr Priester und ihr Knecht sei. Ein anderes Mal versöhnt der Pfarrer eine Frau mit ihrem Mann, der sich seinen ehelichen Pflichten entzieht, weil seine Frau in schwangerem Zustand ihn mit ihrem zänkischen und unverträglichen Wesen zu belästigen pflege. Merkwürdig ist auch das Spiel von der Nichte, weil hier ausnahmsweise eine Frau vorgeführt wird, die unter der Tyrannei des Mannes zu leiden hat, doch erzwingt sie schliefslich in einer grofsen Prügelscene die Anerkennung ihrer Rechte. Ein echt niederländisches Bild entrollt sich uns in dem Schwank vom Kaufmann, der über Land reist, um Schulden einzutreiben, und abends im Wirtshaus in lustiger Gesellschaft in stark angeheitertem Zustand sich bereden läfst, für jeden Kufs, den er der hübschen Frau Wirtin geben darf, auf einen Teil des Schuldanspruchs gegen ihren Mann zu verzichten, bis endlich die ganze Schuld weggeküfst ist: man glaubt, ein Gemälde von Jan Steen oder Jordaens vor sich zu sehen. Noch weit gewagter ist die Situation in dem Schwank von Stout und Onbescaemt. Dies sind die Namen zweier Spielleute, die nachts in einer Scheuer kampieren und ein Weib beobachten, das an eben dieser Stelle sich ein Stelldichein mit dem Küster gegeben hat. Das Pärchen glaubt allein zu sein und gebärdet sich dementsprechend, wird aber plötzlich aufgeschreckt, indem die Spielleute mit Trommel und Pfeife einen Höllenlärm anschlagen. Entsetzt fliehen die Verliebten, die Spielleute lassen sich das stehengebliebene Mahl vortrefflich schmecken und verlangen aufserdem noch am andern

1) Ein ähnliches Motiv findet sich in der deutschen Erzählungslitteratur, vgl. Schumanns Nachtbüchlein Nr. 10 (Litt.-Ver. 197) und die Nachweise des Herausgebers Bolte.

Tag für ihre Musik von der Frau Bezahlung, die ihnen natürlich aus Angst gewährt wird.

Everaerts Spiel von der Vigilie, das bereits' van Vloten vollständig mitgeteilt hat, ist in der That ein kleines Meisterstück der Gattung. Die Handlung spielt zwischen einem Tischlermeister, der nach gethaner Arbeit am Abend der Ruhe pflegen will, und seinem Weib, das ihn mit Liebkosungen an sich zu locken sucht. Doch er schützt vor, es sei morgen ein Feiertag und darum müsse er jetzt in der Vigilie Abstinenz einhalten. Darauf legt er sich schlafen. Sie aber traut seinen Worten nicht, sucht im Kalender nach und kann nichts von einem Feiertage finden. Da beschliefst sie, sich zu rächen. Am andern Morgen früh, als der Geselle ihres Mannes zur Arbeit antritt, findet er zu seiner Verwunderung das Haus verschlossen, die Frau tritt ihm festlich geputzt entgegen und antwortet ihm immer wieder auf seine verwunderten Fragen: „Es ist heute Feiertag." Doch zahlt sie ihm seinen Lohn und fordert ihn auf, ins Wirtshaus zu gehen. Inzwischen hat sich auch der Mann erhoben, er hat viel zu thun, denn er soll noch an diesem Tage einen Stuhl fertig abliefern, wenn er nicht zehn Schillinge Reugeld zahlen will, aber nun mufs er wohl oder übel die Folgen seiner gestrigen Ausrede tragen. Vermutlich liegt irgend ein Schwank aus der Erzählungslitteratur zu Grunde.

Dagegen haben die beiden Spiele, die 1541 in Diest aufgeführt wurden, einen harmlos kindischen Charakter. Tielebuys, der Held des einen Spiels, ist ein tölpelhafter Junge in der Art des französischen Badin, dessen einfältige Reden und Streiche in einer prosaischen Inhaltsangabe vollends allen Reiz verlieren würden. Der Gesprächston ist auch hier sehr lebendig und natürlich, und einzelne Situationen, wie z. B. wenn Tielebuys eine alte Beghine dadurch in die gröfste Verlegenheit bringt, dafs er sie für seine Mutter erklärt — kommen ganz gut zum Ausdruck. Und die beliebten komischen Effekte, die sich ergeben, wenn der Narr in einen Sack gesteckt wird, verfehlen auch hier nicht ihre Wirkung; wie grofs der Beifall war, geht daraus hervor, dafs sich vier Handschriften erhalten haben. Das Preisspiel der Antwerpener Violieren ist womöglich noch harmloser, es behandelt die Geschichte eines Jungen, dem die

grobe Kost zu Hause nicht schmeckt und der sich auf den Rat eines Kameraden krank stellt, um sich ein feineres Essen zu erzwingen; schliefslich wird er mit Prügeln kuriert und auch sein Kamerad wird von der strafenden Gerechtigkeit ereilt.[1]

Über zwei Possenspiele, die am Abend des 2. April 1549 zur Feier der Ankunft des Thronfolgers Philipp auf dem festlich erleuchteten Marktplatz der Stadt Brüssel aufgeführt wurden, besitzen wir einen Bericht des sächsischen Geschäftsträgers Dr. Franz Kram.[2] Hier erscheint allerdings im Gegensatz zu den Diester Aufführungen die Ausgelassenheit der Farcendichtung zu einer wahrhaft grotesken Obscönität gesteigert. Die Stücke, die durch einen loyalen Prolog zu Ehren des erlauchten Herrschers und seines Sohnes eingeleitet wurden, drehen sich beide um ein altes Schwankmotiv, wie nämlich der Ehemann im Schlafgemach die Hosen des Liebhabers der Frau vorfindet.[3] Am tollsten ist das zweite Stück, man traut seinen Augen kaum, wenn man liest, mit welchen schamlosen Worten und Gebärden es vorgeführt wurde. Die Frau stellt sich krank, sie schickt den Mann fort, um ihr Austern zu holen, indessen empfängt sie ihren Buhlen. Doch kommt der Mann alsbald wieder, weil er vergessen hat, einen Sack mitzunehmen; die Frau kommt ihm an die Thür entgegen, läuft dann in die Kammer zurück, ergreift aber im dunkeln anstatt des Sacks das kurze, schwimmhosenartige Beinkleid des Liebhabers, die „Bruch“, die ihr Mann, ohne sie anzusehen, in den Busen steckt. Als die Liebenden gleich darauf den Irrtum bemerken, ist natürlich ihre Verzweiflung grofs, doch findet sich, wie so häufig in solchen schwierigen Lagen, eine hilfreiche Gevatterin. Sie geht dem Manne entgegen, der inzwischen den Betrug bemerkt hat und im höchsten Zorn nach Hause zurückkehrt. Die

1) Von einer niederdeutschen Dramatisierung des Schwanks vom Moorkensvel (gedr. 1600, s. o. S. 284) ist die Entstehungszeit und das Verhältnis zum niederdeutschen Fastnachtsspiel ungewifs, näheres bei Bolte und Seelmann (s. o. S. 284) S. 5ff. Übrigens stand schon 1570 ein Spiel vom Moorkensvel auf dem Index, vgl. Reusch S. 313.

2) Nach dem Original im Königl. Sächs. Hauptstaatsarchiv veröffentlicht von Diestel, Zeitschr. f. vergl. Litt.-Gesch. N. F. 4, 355ff.

3) Vgl. die Litteraturnachweise bei Petit, Répertoire n° 106.

Gevatterin jedoch schilt ihn wegen seiner thörichten Eifersucht, die Bruch gehöre offenbar seiner Frau, alle Frauen trügen jetzt solche, und um dies zu beweisen, „deckte sy sich hinnden unnd vornen auf und weifst ihme auch eine bruch“. Nun schämt er sich natürlich des falschen Verdachts und geht abermals fort, um einen Sack zu kaufen und die Austern zu holen. Der Liebhaber und die beiden Weiber „sein frolich unnd gutter ding, daz sy abermals den mann lenger aus dem hause gewisen haben. Die beiden weiber seczen, eine nach der andern, das gesässe [die Bruch] auf den kopff, das der niederlandische krumme lacz vornen auf der stirnen stehet und sein daruber allfrölich, das der mann mit der bruch also betrogen. Defs lachten nicht allein die manspersonen, sondern auch weiber vnd junckfrawen, derer eine grosse anzahl und gewifslich nicht die geringsten alda waren und disem spyl zuesahen“. So feierten die Niederländer den Besuch des 22jährigen Thronfolgers, der auf der denkwürdigen Reise durch seine Erblande zuerst in Mailand mit einem erlesenen theatralischen Genufs im Geiste der italienischen Renaissance bewillkommt worden war (s. o. 2, 297) und nun nach jahrelanger Trennung in Brüssel mit seinem Vater zusammentraf. Allerdings erfahren wir nichts darüber, ob Vater und Sohn der Aufführung beiwohnten.

Aufser dem Possenspiel war auch die Sotie nach französischer Art in den Niederlanden sehr beliebt. Der Narr war in den Rederijker-Gesellschaften eine wichtige Persönlichkeit, z. B. bei dem Einzug zum Landjuweel in Antwerpen von 1561 war jede Kammer von einem Narren begleitet, der neben dem feierlichen Pomp der glänzenden Kostüme und antiken Triumphwagen sich auf seine Weise durch komische Gebärden und einen ebensolchen Sinnspruch zur Geltung brachte. So trug der Narr von Berghen eine Katze in der Hand und rief: „Ich habe sie gefunden“, der von Lier safs rückwärts zu Pferd mit einem Netz in der Hand und sagte: „Ich fange alle böse Zungen“, der vom Ölzweig in Antwerpen safs mit zwei kleinen Narren auf einem Esel und sprach: „Ich werde sie nicht verlieren.“ Ein komischer Effekt, den die niederländischen Narren ganz besonders gern vorführten und von dem sich Spuren in der dramatischen Litteratur wie in der Kunst erhalten haben,

sind die Gespräche des Narren mit seiner Marotte, dem Scepter, das mit einem Kopf verziert war und das der Narr wie ein lebendes Wesen behandelte.[1] Im übrigen ist der Stil dieser Stücke dem französischen sehr ähnlich, ohne eigentliche dramatische Handlung, mit starker Benutzung allegorischer Motive, mit Wortwitzen und Anspielungen, die uns jetzt nicht immer verständlich sind, doch damals offenbar den Hauptreiz der Aufführung bildeten. Der Antwerpener Sammelband von 1561 enthält eine ganze Reihe von solchen dramatischen Narrenscenen, sämtlich sehr kurz, weniger als 200 Zeilen mit Einschlufs des Liedchens, das den Schlufs zu bilden pflegt. Für diese Scenen war ein besonderer Preis ausgeschrieben; sie werden als „Faktien“ bezeichnet und von den eigentlichen Possenspielen (Esbatementen) unterschieden. Den ersten Preis gewannen die Rederijker von Diest mit einer Faktie, in der verschiedene Häupter auftreten: das Haupt voll Sorgen, das Haupt voll Streit, das Haupt voll „Amoruesheden“, dann eines voll „Devocien“ (mit einem grofsen Paternoster, also ein Scheinheiliger), eines voll Hopfen (Biersäufer), eines voll Prozesse, eines voll Läuse — sie alle werden schliefslich von dem Haupt von allen fremden Häuptern fortgejagt. In der Faktie von Herzogenbusch ruft der Hauptnarr alle übrigen herbei, um sie mit seiner Narrensalbe einzuschmieren, in der Faktie von Léau (Sout-Leeuwen) erscheint Bacchus mit einem Gefolge verschiedener Weine, in der von Lier erscheint Frau Schaeije (Stecher: Dame Ruine) mit einem Gefolge von Liebesnarren.

Schliefslich sind noch die „Tafelspeelkens“ zu erwähnen, kleine Scenen ohne eigentliche dramatische Verwicklung, wie

1) Welche derben Späfse die Narren mit ihrem Scepter aufführten, ergiebt sich besonders deutlich aus den Narrenbildern des alten Breughel, die ich im Brüsseler Kupferstichkabinett gesehen habe (S. II, 31210, gestochen von Houdius). Die Situation von 31205 (eine alte Sottinne, die junge Narren ausbrütet), ist wohl gleichfalls aus einem Narrenspiel entlehnt. Auch sonst bietet gerade dieser Meister für uns ein reiches Veranschaulichungsmaterial, so ist z. B. auf dem Stich „Temperantia“ ein Podium für eine Aufführung mit einem Vorhang als Abschlufs dargestellt. Das Gemälde im Wiener Hofmuseum Nr. 790 (Streit zwischen Fasching und Fasten) beruht wohl gleichfalls auf der Erinnerung an ein dramatisches Spiel. — Narren als Souffleure bei dramatischen Aufführungen erwähnt Stecher S. 180, ein ähnlicher Fall in Deutschland s. o. S. 377.

man sie schon im Mittelalter bei Hochzeiten und Gastmählern aufzuführen pflegte.[1] Everaert hat mehrere Spiele dieser Art verfafst, die für festliche Schmäuse am Dreikönigsabend bestimmt waren; auch ein Spiel aus Anlafs einer Priesterweihe (1515) und ein anderes aus Anlafs des fünfzigjährigen Jubiläums eines Franziskaners (1534) wurden vielleicht während der Festtafel vorgetragen. Das erstere Spiel nähert sich dem Charakter der Sotie, es erscheint darin ein Narr mit seiner Marotte und wird von den übrigen Personen über die Würde des Priesterstandes belehrt; in dem Jubiläumsspiel erzählen sich die darin auftretenden Personen — natürlich alle mit allegorischen Namen — allerlei charakteristische kleine Züge aus dem Leben des alten geistlichen Herrn, wie er z. B. einmal, als eine Jagdgesellschaft ihn um eine möglichst kurze Messe bat, den Gottesdienst absichtlich in die Länge zog und dergleichen mehr.[2] Von den Tafelspeelkens, die in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts im nördlichen Teil des Landes niedergeschrieben oder gedruckt wurden, reichen wohl auch noch manche in unsern Zeitraum zurück. Dies gilt auch von den komischen Monologen, die zum Teil an französische Vorbilder erinnern, wie z. B. der vom Landsknecht und seinem Schatten an den berühmten Monolog vom Franc Archer de Bagnolet. Doch fehlt auch hier nicht die niederländische Figur des Narren mit seiner Marotte.[3]

* * *

Eine besondere Stellung gebührt den satirischen Moralitäten, die in der Struktur mit den moralisch-erbaulichen Moralitäten verwandt sind, aber auch manche Elemente der Sotie und des

1) S. o. 1, 384, 403.

2) Das Spiel Nr. IX zur Bewillkommnung der Dominikaner beim Provinzialkapitel 1523 ist wohl schon wegen seines gröfseren Umfanges (610 Zeilen) nicht hierher zu rechnen.

3) Zur Bibliographie dieser kleinen Scenen vgl. Kalff 1, 303 ff.; 2, 69 ff. Der Landsknecht und sein Schatten bei v. Vloten 1, 60 ff.; über den Franc Archer s. o. 1, 454. Der Narr mit seiner Marotte bei v. Vloten 1, 187 ff., ebenda S. 190 ff. der Monolog eines Bücherkolporteurs, eine Gestalt, die auch in einer französischen Farce (Petit, Rép. nº 209) erscheint. Ein Gespräch von zwei betrügerischen Bauern ist wörtlich aus dem Niederdeutschen übersetzt, s. o. S. 283.

Possenspiels in sich aufgenommen haben. Bereits um das Jahr 1500 erschien ein solches Spiel im Druck: „Neuer Fund, Losheit und Praktik, wie sie die Frau Lortse (etwa: Frau Schwindelei) zur Heiligen erheben.“ Es wird eine Brüderschaft zu Ehren der neuen Heiligen gegründet, ihr Reliquienschrein wird dem Volke gezeigt, alle Stände werden zur Teilnahme aufgefordert, der Bewahrer des Schreins erteilt mit der gröfsten Bereitwilligkeit Absolution, kurz, es entwickelt sich eine jener Kollektivsatiren auf alle möglichen Laster und Narrheiten, die in der Litteratur jener Zeit so beliebt waren. Den Kommentar zu diesem Treiben liefert der Narr, der während des Stücks ironische Gespräche mit seiner Marotte führt.[1]

Ein verwandtes Motiv behandelt Cornelis Everaert in seinem „Spiel vom Krieg“ (1515). Hier erscheint „Schlechte Welt“ als ein Kriegshauptmann gekleidet und läfst die Werbetrommel rühren. Zunächst melden sich zwei Personen, „Mancher Laie“ und „Diverse Gelehrte“, letzterer als ein Pfaffe gekleidet, beide Stände haben Lust zum Krieg (Crijgh), d. h. sie wollen so viel wie möglich kriegen, also ähnlich wie in der französischen Sotie des Trompeurs beruht die Pointe des ganzen Stücks auf einem Wortspiel. Damit ist die schönste Gelegenheit geboten, die Habsucht aller Stände zu geifseln, es kommen noch weitere allegorische Figuren ähnlichen Schlags, sie unterreden sich über die Benefizienjägerei der Geistlichen, über die Halsabschneider, die auf Wucherzinsen leihen, die Kornhändler, die das gute Korn mit schlechtem vermischen, die Wirte, die das Getränke verpantschen, natürlich aus Angst, es könnte sonst den Leuten zu Kopf steigen; aber die Rhetorica werde allgemein verachtet, weil sie dem Crijgh nicht folge. So unterhalten sich die Personen, ohne dafs die Charaktere scharf auseinander gehalten wären; oft vergifst man, dafs es Allegorien der Schlechtigkeit und des Betrugs sind, die da reden. Auch zwei edle Gestalten erscheinen in dieser Versammlung; „Treue“ als ein Prälat und „Liebe“ als eine geistliche Frau, beide in Weifs gekleidet; sie meinen, wenn der Kaiser so viel Krieger habe, könne er wohl

---

1) Das Obige beruht auf der Inhaltsangabe Kalffs 1, 253 nach dem einzigen erhaltenen Exemplar des undatierten Drucks (Haag).

die Fürsten überwältigen, doch machen sich die beiden bald mit ihren moralischen Ermahnungen unbequem und werden fortgejagt. Nun preisen die übrigen wieder nach Herzenslust den „Crijgh"; einer von ihnen sagt: „Alles geht dem Crijgh nach, Gott selbst" — da ertönt eine Posaune und der Tod tritt auf. Er holt den Gelehrten und den Laien, die flehentlich bitten, doch Sack und Pack mitnehmen zu dürfen und sich vergeblich an ihre Gesellen um Hilfe wenden. Da zeigt ihnen der Tod, wo sie Hilfe finden können, die Gardine im Hintergrund geht auf, man erblickt den Herrn am Kreuz, zu seiner Seite Liebe und Treue als Maria und Johannes gekleidet.

Später verfaſste Everaert noch mehrere Stücke, die eine ähnliche Mittelstellung zwischen Sotie und Moralität einnehmen und in denen er, wie im Spiel vom Krieg, Fragen des Erwerbslebens berührt; diese Spiele sind auch von kulturgeschichtlichem Interesse, weil sie den allmählich eintretenden geschäftlichen Niedergang Brügges in eigentümlicher Weise beleuchten. Hierher gehört ein Wagenspiel aus dem Jahre 1530, das gegen die Münzverschlechterung gerichtet ist. Die Unzufriedenheit der Bevölkerung erscheint hier in zwei Gestalten verkörpert, „Volksmenge" und auſserdem ein Apfelweib als Vertreterin der allgemeinen Klatsch- und Tadelsucht; beide stehen am Anfang des Stücks auf der Straſse unter den Zuschauern und steigen dann erst auf das fahrbare Gerüst hinauf, ein Effekt, der in ähnlicher Weise auch in den französischen Sotien vorkommt.[1] „Ungleiche Münze" erscheint als ein Weib, ganz mit verschiedenartigen Geldstücken behangen; durch ihren humpelnden Gang soll der schwankende Wert des Geldes ausgedrückt werden. Natürlich müssen die Vertreter des armen Volks unter diesen Schwankungen am meisten leiden, doch erscheint im weiteren Verlauf des Stücks eine neue allegorische Figur, „Redliches Gefühl", die dem gedrückten Arbeitsmann als Stütze einen Stab, genannt Paciencie, überreicht, allerdings eine sehr einfache

---

1) S. o. S. 63. Ebenso befindet sich auch in Everaerts Spiel vom Krieg eine Person, der Soldat Gheveinst Bedroch, erst auf der Straſse, ehe er auf die Bühne emporsteigt. Auch der Narr im Spiel von Charon (s. o. S. 477) tummelte sich offenbar auf seinem Steckenpferd unter den Zuschauern herum.

Lösung der sozialen Schwierigkeiten. Während Everaert nach seinem eigenen Bericht in den Spielen vom Krieg und von der ungleichen Münze die Wahrheit so deutlich gesagt hatte, dafs die Aufführung verboten wurde, hat er in anderen Spielen das gleiche Thema — Darstellung der schlechten Geschäftslage und fromme Ermahnung zur Geduld — in einer harmloseren Form vorgetragen. Schon 1515 verfafste er ein Spiel, wo „Schamel Gemeente“, eine Personifikation des gemeinen Mannes, auftritt und sich bitterlich darüber beschwert, dafs er mit Tribulacie (Not und Trübsal) haushalten mufs; früher, vor den Kriegszeiten, war er mit Weelde (Üppigkeit) vermählt gewesen. Vergebens weist Tribulacie darauf hin, dafs sie ihn vor Unzucht, Völlerei und anderen Sünden bewahre, er ruft den Tod als Erlöser herbei, doch als dieser wirklich erscheint, will er doch lieber mit Tribulacie am Leben bleiben und der Tod bestärkt ihn in diesem Vorsatz, habe doch auch Christus die Tribulacie auf sich genommen. Also Schamel Gemeente will, wie der arme Mann in der Äsopischen Fabel, im entscheidenden Augenblick von dem Tod nichts wissen, dessen Ankunft er vorher ersehnt hat.

Eine ähnliche Tendenz herrscht in einem Spiel aus dem Jahre 1530. Hier erscheint ein Handwerksmann Groot Labuer und ein Krämer Sober Wasdom (ärmliches Gedeihen), beide klagen darüber, wie schwer es sei, die Gunst der Dame „Blühendes Geschäft“ zu erlangen, die in dem Haus, genannt Weites Gewissen, ihren Wohnsitz hat. Der Herr Jetztzeit (Tyt van Nu) hört ihre Klagen mit hochmütigem Mitleid an, giebt ihnen den Rat, der Dame ein Ständchen zu bringen und überreicht ihnen zu diesem Zweck die Musikinstrumente „Listiger Einfall“ und „Verschmitzter Kunstgriff“. Doch schliefslich erscheint Beleedt van Wijsheden und bringt sie auf bessere Gedanken. Er weist darauf hin, wie in früheren Zeiten der Wohlstand sie zur Üppigkeit verführt habe, und unterstützt seine Ermahnungen durch eine erbauliche Vertooning. Ferner gehört hierher ein Esbatement, in welchem der Herr Hand auf den Geldsack sich um die Dame Reichliches Leben bewirbt und das Spiel „Ghemeene Neerrynghe“, wo Klage darüber geführt wird, welche Schwierigkeiten jetzt der Handelsstand infolge des wechselnden

Geschmacks zu überwinden habe; das buntscheckige Publikum ist vertreten durch Jedermann (Elckerlyc), der auf dem Kopf eine Priestermütze trägt; am rechten Bein hat er einen Lederstrumpf und Sporen, am linken eine Schifferhose.

Aus der Harlemschen Kammer „die Weinranke“ gingen zwei satirische Moralitäten hervor, in denen das oft verbreitete Motiv behandelt wird, dafs eine allegorische Gestalt von schlechten oder unwissenden Menschen mifshandelt oder verstofsen wird. In einem Falle ist es „Simpel Nootdurft“ (1560), die weder beim Edelmann, noch beim Kaufmann, noch beim Bürger, noch beim Bauer Unterkunft findet. Origineller ist das „Spiel vom Korn“ (1565, 1180 Verse), verfafst von dem Faktor der Kammer Lourens Jansz. Hier ist das Korn als eine Frauengestalt personifiziert, die von den Getreidewucherern in einem Gefängnis verschlossen wird, während die armen Leute sich vergeblich nach ihr sehnen. Schliefslich erscheint „Vernunft“ und ermahnt das Volk, sich wegen Abhilfe an die Regierung zu wenden. Das beste ist eine Scene am Anfang, wo die beiden Wucherer „Unersättliche Begierde“ und „Nimmermehr Genug“, die sich gegenseitig nicht recht trauen, einander über ihre Spekulationspläne ausholen und schliefslich gemeinschaftliche Sache machen. In einem anderen Spiel des Lourens Jansz, als „Klucht“ bezeichnet (1564), ist eine Anekdote des Altertums verwertet; ein Mann, Namens Schlecht-und-Recht, zeigt sich bei hellem Tag mit einer Laterne, um Menschen zu suchen.[1]

Die Satire gegen die sozialen Verhältnisse scheint auch das Thema eines anonymen Spiels gewesen zu sein, von dem sich blofs der Anfang erhalten hat. Hier erscheinen „Dürftiges Volk“, das die Mütze „Wanhope“ (eitle Hoffnung) auf dem

---

1) Über „Simpel Nootdurft“ vgl. die Mitteilungen Kalffs 2, 63 nach der Brüsseler Handschrift; das Spiel vom Korn ist herausg. in „Trou moet blyeken“ S. 219 ff. Andeutungen über den Inhalt der Klucht bei Kops S. 271. Ein anderes Spiel des Lourens Jansz „Van onse lieven Heers minnevaer“ (1538, herausg. v. van Vloten 1, 149 ff.), das eine ähnliche Mittelstellung zwischen Possenspiel und Moralität einnimmt, soll erst später besprochen werden, obwohl die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dafs es in seiner ursprünglichen Gestalt noch in unsern Zeitraum gehört.

Haupte trägt, ferner „Hochmütige Gesinnung“ (Verwaent Ghepeins), ein junger stutzerhafter Narr, und „Mifsbrauch“ (Abuys), der uns schon als Held einer französischen Sotie bekannt ist, wie ein König mit einer Krone auf dem Haupte, „mit dem Gesicht nach hinten, aber er spricht nach vornen durch eine seidene Haube“. Er rühmt sich seiner Allmacht, wie er die höchsten Würden verkaufe, unbärtige Jungen zu Seelenhirten mache und dergleichen mehr. Doch offenbar sollte auch der Sturz seiner Herrschaft vorgeführt werden, das Personenverzeichnis verrät uns, dafs auch „Zeit“, „Gottes Geifsel“ und „Gottes Rute“ auftraten.[1]

Die Satire gegen bestimmte Persönlichkeiten hat wohl in diesen niederländischen Dramen ebensowenig gefehlt, wie in den französischen, wenn auch vielleicht die Spottlust dadurch etwas im Zaum gehalten wurde, dafs in den meisten Rederijkerkammern die mafsgebenden Persönlichkeiten schon gesetzte Männer in ansehnlichen Stellungen waren. Auch in den erhaltenen Stücken befinden sich vermutlich solche Anspielungen, die uns jetzt entgehen und es wäre möglich, dafs wir uns die Aufführungsverbote, von denen Everaert berichtet (s. o. S. 488), auf diese Art zu erklären haben. Noch gegen Ende des Jahrhunderts hat dann van Hout in der Widmung seiner Übersetzung von Buchanans Franciscanus (ca. 1588) gegen die Rederijker unter anderm den Vorwurf erhoben, dafs sie in ihren Spielen mit giftigen Zungen lästerliche Reden nicht nur gegen ihre Feinde, sondern auch gegen Freunde und Wohlgesinnte vorbrächten, ja sogar auch oft ihre eigene Schande offenbarten.[2] Die protestantisch-polemische Satire, die uns schon in den Sinnspielen begegnet ist, wagte sich natürlich auch im komischen Drama hervor. Schon 1533 wurden einige Amster-

---

1) Herausg. nach einer Handschr. d. 16. Jahrh. v. Willems im Belg. Museum 6, 327 ff. als „Fragment van een Geuzen Zinnespel“. Dem Inhalt nach könnte das Fragment jedoch ganz gut aus der Zeit vor den Reformationskämpfen herrühren; die Bemerkungen über die Geistlichkeit sind natürlich hier ebensowenig wie bei Everaert ein Beweis protestantischer Gesinnung.

2) J. v. Houts Ausfall gegen die Rederijker ist abgedruckt Dietsche Warande II. N. R. 427 ff. und bei Kalff 2, 235 ff.

damer Rederijker wegen eines Spiels gegen die Geistlichkeit mit einer Bufsfahrt nach Rom bestraft. Im Fasching 1536 hatte ein Rederijker in Gent, Willem Poelgier, auf verschiedenen Plätzen der Stadt ein Wagenspiel aufgeführt, worin drei Narren, ein Advokat, ein Arzt und ein Geistlicher auftraten, zum Schlufs sangen sie ein Liedchen, also offenbar eine Sotie in demselben Stil wie die Antwerpener von 1561; der Verfasser mufste dafür zur Strafe zwischen zwei Gerichtsdienern dahergehend eine Kerze tragen, und es wurde ihm verboten, noch irgend etwas Weiteres, Böses oder Gutes „in rethorijcken“ zu dichten (s. o. S. 460). Auch klagt ein katholischer Berichterstatter[1], dafs die Rederijker in ihren Farcen immer wieder Mönche und Nonnen auftreten liefsen, als ob das Volk sich nicht anders als durch die Verhöhnung Gottes und der Kirche amüsieren lasse. Und in einem ähnlichen Sinne äufsert sich der Kardinal Granvella über die Rederijker in einem Bericht an König Philipp II. Doch hat sich offenbar infolge der strengen behördlichen Mafsregeln von diesen Possenspielen nichts erhalten; was wir Derartiges noch besitzen, wurde in der Zeit nach dem Ausbruch der Empörung im nördlichen Teil des Landes aufgezeichnet und wird daher erst später zu besprechen sein. Nur ein Tafelspeelken von drei Personen mit protestantischer Tendenz ist mit Sicherheit noch in unsern Zeitraum zu rechnen. Es ist offenbar eine Nachahmung des berühmten Hans Sachsschen Dialogs vom Chorherrn und Schuster, der sich schon frühzeitig nach den Niederlanden verbreitete, und behandelt wie dieser die Widerlegung eines katholischen Geistlichen durch einen bibelfesten Mann aus dem Volke. Diesmal ist es ein Weber, der dem Geistlichen und seinem Küster zusetzt. Beide eröffnen das Spiel mit Klagen über das Bibelstudium der Laien. Der Priester sagt: „Wie sollten die plumpen Leute zu der Weisheit kommen; ich kann ja mein Brevier kaum verstehen“, und der Küster meint, die Leute sollten am Sonntag lieber einen Topf trinken und sich die Geschichte von den Haymonskindern erzählen. Durch dies Gespräch wird die eigentliche Disputation mit dem Weber, der

1) Renom de France, vgl. Motley 1, 325. Ebd. S. 326 die Äufserung Granvellas nach Papiers d'État 6, 552 ff.

nunmehr auch hinzutritt, mit dramatischer Lebendigkeit vorbereitet.[1] Möglicherweise gehören noch zwei andere tendenziöse Tafelspeelken in diesen Zeitraum; in dieser Gattung konnte sich ja die Polemik eher hervorwagen als in den Spielen, die für die öffentliche Aufführung bestimmt waren.[2]

Als politische Dramen sind auch die Festspiele zur Feier freudiger Ereignisse im Staatsleben zu bezeichnen. Die meisten dieser Spiele sind uns nur dem Titel nach bekannt, z. B. eines, mit welchem die Amsterdamer 1522 die Erhebung ihres niederländischen Landsmannes Adrian VI. auf den päpstlichen Stuhl verherrlichten, ferner hören wir von Festspielen zur Feier der Geburt Philipps II. (1527) in Audenarde, zur Feier des Friedens von Cambrai (1529) in Utrecht u. a. m.[3] Vermutlich bewegten sich diese Spiele in den allegorischen Formen, wie sie schon im Mittelalter gebräuchlich waren und wie sie uns auch in einigen Spielen dieser Art in Everaerts Sammlung entgegentreten. So dichtete Everaert ein Festspiel zur Feier des Sieges bei Pavia (1525). Franz I. erscheint hier als „Wind“ in grotesker Weise personifiziert, aufgeschwollen wie ein Sack voll

---

1) Das Obige nach einem Druck s. l. 1565 in der Univ.-Bibliothek zu Gent. Zur niederländischen Übersetzung des Hans Sachsschen Dialogs (s. o. S. 257) vgl. Moll u. de Hoop Scheffer, Studien en Bijdragen etc. II, (1872) 141. Das Gespräch zwischen einem Pfarrer und einem Weber, das der Augsburger Weber Ulrich Richsner ca. 1524 veröffentlichte, scheint nach den Andeutungen über den Inhalt bei F. Roth, Augsburg, Reformationsgeschichte (München 1901) S. 135 ohne Zusammenhang mit dem niederländischen Stück.

2) In dem einen dieser Tafelspeelkens heifst es von den Bullen, dafs sie nichts mehr gelten und dafs ihre Kraft schmilzt wie Schnee vor der Sonne; dies Spiel (Inhaltsangabe bei Kalff 2, 75) ist zusammen mit einem früher erwähnten Sinnspiel von ähnlicher Tendenz, dem „Boom der schriftueren“ überliefert. Das andere Tafelspeelken (ed. v. Vloten 1, 206 ff.) zeigt allerdings schon die mehr in späterer Zeit hervortretende calvinisch-rigoristische Tendenz, wiewohl der Gegenstand, ein Streit zwischen Karneval und Fasten, aus der mittelalterlichen Tradition stammt. Fasten fragt: „Haben die in Ninive, als Jonas kam, auch Karneval gehalten? Nein, sie thaten Bufse in Sack und Asche.“ Karneval bezeichnet Fasten als einen Ketzer (s. o. S. 395).

3) Vgl. die bibliographischen Angaben bei Kalff 1, 301. Über mittelalterliche Spiele dieser Art s. o. 1, 483.

Spreu; er rühmt sich, er könne Kirchen und Türme niederwerfen, er habe Ulysses von der Heimat zurückgehalten und Hiobs Haus umgeblasen. Die anwesenden Bewohner von Brügge, ein Kaufmann und ein Handwerksmann, fürchten schon für den Löwen auf ihrer Halle und für den Wetterhahn auf St. Donatian, da erscheint Karl V. als „Regen“, anmutig gekleidet, blau oder grau, wie das Wasser. Er nimmt den Wind gefangen, worauf „Redliches Verständnis, gekleidet wie eine Rittersfrau“, den Sinn der Scene erklärt und auf die Ähnlichkeit mit der Überwindung Goliaths hinweist. Im Anschlufs hieran wird Davids Triumph nach der Besiegung Goliaths in einer Vertooning dargestellt, zum Schlufs Lobpreisungen Bourbons, Pescaras und Karls, dessen vlämische Geburt mit Stolz hervorgehoben wird. In demselben Jahre dichtete Everaert ein Spiel zu Ehren Kaiser Karls für die Aragonesische Kolonie in Brügge, im folgenden Jahre ein Spiel aus Anlafs des Friedens von Madrid, ebenso 1538 aus Anlafs des Waffenstillstandes von Nizza, jedesmal in derselben Form: Gespräche allegorischer Personen, begleitet von erbaulichen Vertooningen. In dem letzteren Spiel wird besonders des Kaisers Schwester Eleonore als Friedensstifterin gefeiert; Charakter und Ausstaffierung der allegorischen Personen sind natürlich ebenso grotesk und wunderlich, wie auch sonst bei Everaert. Aufserdem dramatisierte er noch ein Ereignis von geringerer weltgeschichtlicher Bedeutung, die Reform der Marktpolizei in Tilleghem bei Brügge. Dafs jedoch solche Stücke manchmal auch in die Form einer Sotie ausliefen, wird durch ein Festspiel des Pieter de Herpener bewiesen, das die Antwerpener Violieren zur Feier des Waffenstillstandes mit Frankreich 1556 in Gegenwart Philipps II. und seines Gefolges aufführten. Es ist eigentlich ein Aufzug allegorischer Figuren: Zuerst Fama, eine Trompete blasend, dann ein Engel zu Pferde, der den Waffenstillstand vorstellen soll, dann ein Wagen mit dem kranken Mars und anderen Figuren, darunter der Medicus „Slappen Troost“, der auf Wunsch der besorgten Landsknechte den Harn des Mars besieht und darin viel böse „Corruptie“, wie Brandschatzung, Gewalt, Notzucht u. a. findet. Dann wird dargestellt, wie Büchsenmacher, Trommelschläger, Landsknechte u. a., darunter auch eine Soldatendirne, die neue

Wendung beklagen, wie „Mancherlei Beschwerde", durch die Kriegsnot zum äufsersten getrieben, mit der Hacke „Verzweiflung" das Haus der „Nahrung" aufbrechen will, aber es zu seiner Freude schon geöffnet findet, wie Arbeitsleute verschiedener Art sich über den Frieden freuen, wie eine Gestalt, mit Emblemen der Musik und Rhetorik behangen, verkündigt: „Jetzt soll man wieder Torten backen, Schützenfeste halten, die Rederijker ihre Künste zeigen", wie ein Schmied die unnütz gewordenen Harnische in Bratpfannen umwandelt[1]; der letzte Wagen endlich trug eine Jungfrau, eine Personifikation der Violieren, sie sang ein Lied nach der Melodie: „Sottekens keert u omme", in das die Anwesenden einstimmten. Die Geschichtschreiber wissen viel davon zu erzählen, wie Philipp II. durch sein strenges, finsteres Wesen die lustigen Vlämen zurückstiefs; man kann sich wohl vorstellen, dafs er auch bei dieser Schaustellung seine übliche ernste Miene nicht ablegte, und dafs seine Unterthanen durch diese geräuschvolle Äufserung ihrer Lebensfreude, vorgetragen in einem so wunderlichen Mischmasch verschiedenster Stilarten, es nicht vermochten, sein Herz zu erobern und den tiefen Zwiespalt auszugleichen, der später eine weltgeschichtliche Bedeutung annehmen sollte.[2]

---

1) Vermutlich eine lustige Anwendung der Worte des Propheten Jessias II, 4: Conflabunt gladios suos in vomeres et lanceas suas in falces.

2) Herpeners Spiel ist abgedruckt im Belg. Museum 2, 241 ff.

Zehntes Buch.

England.[1]

Wie in allen anderen Ländern, so haben auch in England die besonderen Verhältnisse, unter denen die humanistische und die reformatorische Bewegung sich vollzog, im Drama ihre Spur zurückgelassen.

Die Mysterienaufführungen nach mittelalterlicher Art ziehen sich hier noch weit ins sechzehnte Jahrhundert hinein[2], denn in der ersten Phase der englischen Reformation, wo das eigentlich dogmatische Gebiet unangetastet blieb, konnten um so eher die alten geistlichen Spiele ungestört weiter bestehen. Nur ein merkwürdiger Ausnahmefall mufs erwähnt werden. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts war in Canterbury zu Ehren des heiligen

---

1) Zur Biographie und Bibliographie der einzelnen Dichter und Schauspieler sei ein für allemal auf das grofse Dictionary of national biography Bd. 1 ff., London 1885 ff. verwiesen. Von Sammelwerken, die Neudrucke von englischen Dramen aus dem hier besprochenen Zeitraum enthalten, mufs aufser den unten citierten auch noch Manly, Specimens of the pre-Shakesperean Drama, Boston 1897, erwähnt werden. Die bis jetzt erschienenen zwei Bände enthalten sorgfältig bearbeitete Texte von The world and the child, Hickscorner, Redfords Wit- and Science-Moralität, Heywoods four PP, Bales König Johann, Ralph Roister Doister, Gammer Gurtons needle, Cambyses und Gorboduc (vgl. Journal of germanic philology 1,494 ff.). Der dritte Band, der erläuternde Anmerkungen bringen soll, liegt leider jetzt (1902) noch nicht vor.

2) Ebenso in Schottland, wenn auch aus diesem Land nur wenige Nachrichten und gar keine Texte von Mysterien erhalten sind. Buchanan in seiner schottischen Geschichte (citiert von Kennedy, Annals of Aberdeen, London 1818, I, 89) sagt von den alten Passionsspielen vermutlich auf Grund eigener Anschauung: Certoque psalmorum penso et nunc alternis versibus contendentes, nunc choros inter actus adhibentes tragoedine speciem exhibebant, quae Christi morte imaginaria claudebatur.

Erzbischofs Thomas Becket ein Prozessionsspiel gestiftet oder vielleicht auch nur nach längerer Unterbrechung wieder erneuert worden[1]; das Märtyrertum dieses Vorkämpfers der päpstlichen Ansprüche gegenüber der königlichen Gewalt wurde in der herkömmlichen Weise an den Haltestellen der Prozession vorgeführt (s. o. 1, 171), und zwar mit dem ganzen Realismus der mittelalterlichen Dramaturgie; in den Rechnungen figurieren z. B. lederne Beutel gefüllt mit Blut, das in der Martyriumscene unter den Stichen der Mörder hervorspritzte. Heinrich VIII., der in seiner Person die höchste weltliche und geistliche Gewalt seines Landes vereinigen wollte, verfolgte natürlich das Andenken Thomas Beckets mit leidenschaftlichem Hafs, er liefs gegen den Toten einen schauerlich-grotesken Prozefs wegen Majestätsverbrechens anstrengen und dann seine Gebeine verbrennen (1538). Natürlich hörte nun auch das Prozessionsspiel auf; das Textbuch wurde für 3 sh. 4 p. verkauft. Im übrigen jedoch blieben die Mysterienaufführungen weiter bestehen[2] und sie überdauerten auch die sechsjährige Herrschaft des entschieden protestantischen Eduard VI.; doch wurden im zweiten Jahre von dessen Regierung (1548) bei den altberühmten Aufführungen in York die auf Mariae Tod, Himmelfahrt und Krönung bezüglichen Scenen unterdrückt. Und ein glänzendes Prozessionsspiel, das in Lincoln 1517 zu Ehren der heiligen Anna, der Modeheiligen des ausgehenden Mittelalters gestiftet worden war, fand schon im ersten Jahre der neuen Regierung durch den Verkauf der Inventarien der Prozession sein Ende.[3] Als aber

---

1) Vgl. die Reports of the royal commission of historical manuscripts (9 I, 148 f.), die überhaupt zahlreiche und, soweit mir bekannt, bisher von den Geschichtschreibern des Theaters nicht ausgenutzte urkundliche Notizen zur Geschichte des Dramas, besonders im späteren Mittelalter enthalten.

2) Wenn eine unter den Injunctions des Bischofs Bonner von 1542 lautet: „Sixteenthly: No plays or interludes to be acted in the churches" (vgl. Burnet, History of the reformation 1, 500; Oxford 1864), so bezieht sich dies wohl auf Reste von Darstellungen in dem früheren mittelalterlichen Stil.

3) Vgl. hierzu und zu dem folgenden die urkundlichen Nachrichten bei Davies, Extracts from the municipal records of York, 1843 S. 261 ff. Über Lincoln vgl. Leach im English Miscellany, presented to Furnivall 1901 S. 221 ff.

mit dem Regierungsantritt Marias die Katholiken wieder die Oberhand gewannen, benutzten sie ebenso wie ihre Gesinnungsgenossen in Frankreich die Mysterienaufführungen als einen willkommenen Anlafs, um für die alte Kirche Zeugnis abzulegen; die Spiele in York wurden jetzt mit besonderem Glanz dargestellt, ebenso das St. Annenspiel in Lincoln, und auch das Spiel vom heiligen Thomas in Canterbury lebte für die kurze Regierungszeit der katholischen Königin von neuem auf. Auch nach dem endgültigen Sieg der Reformation unter der Herrschaft Elisabeths konnten die englischen Städte sich erst nach langem Zögern zu einem Verzicht auf die althergebrachten dramatischen Volksfeste entschliefsen. Am deutlichsten können wir den Verlauf der Dinge in York verfolgen, wo, wie überhaupt im Norden, die Einwohnerschaft mit besonderer Zähigkeit am Alten festhing; Grindall, einer der hervorragendsten Kirchenfürsten der Elisabethischen Zeit fand 1570 nach seiner Erhebung zum Erzbischof von York unter der dortigen Bevölkerung eine „great stiffness to retain their wonted errors“ und 1572 mufste „für die wirksamere Unterdrückung der verderbten Religion“ eine besondere Kommission eingesetzt werden, die auch gegen Volksfeste, wie den Umzug der zwei grotesken Figuren Yule und Yules Weib am St. Thomastag energisch vorging. Aber das alte Fronleichnamsspiel wollten sich die Yorker doch nicht nehmen lassen. 1568 hatte der Stadtrat bestimmt, dafs anstatt dieses Spiels das Spiel vom Credo aufgeführt werden sollte, offenbar eine Moralität in grofsem Stil, die noch aus dem 15. Jahrhundert stammte (s. o. 1, 465); der Dekan Doktor Hutton sollte jedoch vorher die Handschrift begutachten. Er fand in dem Spiel manches, was ihm wegen seiner Altertümlichkeit gefiel, meinte aber, es müsse jedenfalls vor der Aufführung gründlich umgearbeitet werden oder vielleicht sei es noch besser, wenn die Aufführung unterbleibe, denn — sagte er — „in dieser glücklichen Zeit des Evangeliums wird es den Gebildeten sicherlich mifsfallen, und wie die Staatsbehörden es aufnehmen werden, weifs ich nicht“. Als daraufhin die Aufführung unterblieb, wollten die Bürger wieder ihr altes Fronleichnamsspiel haben; der Lord Mayor verlangte hierauf eine Umarbeitung, aber es scheint, dafs damals keine Aufführung

zu stande kam. Doch wurde das Fronleichnamsspiel im folgenden Jahre (1569) durchgesetzt, also in demselben Jahre, wo im Norden die katholische Revolution ausbrach. 1572 wurde eine glänzende Aufführung des alten, schon von Wiclif erwähnten Paternosterspiels beschlossen. Nach der Aufführung verlangte Grindall Einsichtnahme in den Spieltext, der ihm ausgeliefert wurde und den er drei Jahre zurückbehielt. Dann hören wir noch, dafs zwei Aldermen beauftragt werden, den Text höflich zurückzuverlangen und um Revision desselben durch zwei oder drei gelehrte Männer zu bitten, ferner hören wir 1579 und 1580 von erneuten Bemühungen der Einwohnerschaft, das Fronleichnamsspiel wieder aufleben zu lassen, aber dafs wieder die Aufführung eines der alten Spiele zu stande kam, davon verlautet nichts. Dafür spielte man 1584 und 1585 am Vorabend des Johannestags ein Spiel des Schulmeisters Grafton, wobei auch die Gerüste der Zünfte benutzt wurden, dies Spiel war offenbar den kirchlichen und staatlichen Behörden genehm. In einer anderen Stadt des Nordens, in Kendal[1], gab es noch 1586 eine Anzahl von Bürgern, „die ebenso wie in früherer Zeit alljährlich ihr Fronleichnamsspiel haben wollten"; es wurde daher verordnet, dafs der Alderman weder dieses noch ein anderes Spiel ohne die Zustimmung der Mehrheit der Bürger bewilligen dürfe.

Von besonderem Interesse ist das Fortleben dieser Spiele in Worcester und in Coventry, also in der Gegend von Shakespeares Heimat, denn wir dürfen wohl voraussetzen, dafs Shakespeare als Knabe einen lebendigen Eindruck von den Mysterienaufführungen gewann.[2] In Worcester verfügten die Behörden 1559, dafs das Fronleichnamsspiel nach alter Sitte aufgeführt werden solle, doch wurde die Sitte jedenfalls noch vor 1584 abgeschafft. In Coventry standen die altberühmten Aufführungen noch in den siebziger Jahren in voller Blüte, es wird erwähnt, dafs an den festlichen Tagen die Leute von allen

---

1) Vgl. Reports X Appendix 4 S. 314.

2) Über die Mysterienaufführungen in diesen beiden Städten im 16. Jahrhundert vgl. Halliwell, Outlines of the life of Shakespeare, 9. Aufl. (1900) 1, 43ff., 335ff.

Seiten herbei strömten und den Bewohnern der Stadt einen beträchtlichen Gewinn verschafften; dieser Umstand hat wohl überhaupt zur langen Fortdauer der mittelalterlichen Spiele das Seinige beigetragen. Dafs es bei den Aufführungen noch in der alten Weise herging, können wir deutlich aus den Rechnungen der Schmiedezunft erkennen, wo alle Ausgaben, u. a. auch einmal 4 Pence für das Krähen des Hahns bei der Verleugnung des Petrus, genau verzeichnet sind. Auch scheint es, dafs im Jahre 1572 die Schmiedezunft sich einen neuen Spieltext anfertigen liefs, während wir im allgemeinen annehmen dürfen, dafs man im Laufe des 16. Jahrhunderts wie in Frankreich so auch in England aufhörte, neue Texte für die grofsen Aufführungen aus der biblischen Geschichte zu verfassen. Ein Spiel von der Zerstörung Jerusalems, verfafst von einem Oxforder Studenten und von der Schmiedezunft 1584 aufgeführt, war wohl schwerlich in dem alten Stil gehalten. Es mehren sich die Zeichen, dafs dieser Stil sich ausgelebt hatte; einerseits wurde die Festfreude in den Städten durch die zunehmende puritanische Richtung untergraben, andrerseits eröffnete sich den Freunden der theatralischen Kunst durch den glänzenden Aufschwung des weltlichen Dramas ein neuer Gesichtskreis. Die Zünfte von Coventry begannen ihre Schaugerüste für die Passionsspiele zu verkaufen, ein Inventar der Kappenmacher von 1597 zeigt zwar, dafs sie damals noch einen Höllenrachen, einen Spaten für Adam, einen Spinnrocken für Eva und andere Requisiten getreulich aufbewahrten, wie Halliwell wohl mit Recht vermutet, in der Hoffnung, dafs die alten Spiele doch wieder aufleben könnten, aber die Hoffnung erwies sich als trügerisch. In einem anderen Hauptorte der Mysterienaufführungen, in Chester, findet sich die letzte urkundliche Erinnerung an die alten Spiele im Jahre 1631; es wird da der Schneiderzunft die Erlaubnis erteilt, auf dem Grundstücke, wo sie in früherer Zeit ihr fahrbares Bühnengerüst aufbewahrt hatten, einen Bau zu errichten.[1]

---

1) Collier 2, 132; s. o. 1, 289.

* * *

Weit lebhafter ist die dichterische Thätigkeit auf dem Gebiet der Moralität. Hier handelt es sich nicht blofs um ein Fortvegetieren, sondern es tritt ebenso wie in Frankreich das Bestreben hervor, die alte Form mit neuem Geist zu erfüllen. Doch ehe wir diese neuen Tendenzen schildern, ist zunächst noch ein merkwürdiges Spiel zu erwähnen, das ganz im alten Geiste gehalten ist.

Das Spiel von Jedermann (Everyman) liegt in mehreren undatierten Drucken vor, die vermutlich aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts stammen, doch wurzelt es durchaus in den vorreformatorischen Anschauungen und enthält auch nicht einmal einen polemischen Hinweis auf die grofse Umwälzung. Es behandelt im allegorischen Stil die Sterbestunde des Menschen, bewegt sich also in einem Gedankenkreise, der in der volkstümlichen Erbauungslitteratur und Kunst eine grofse Rolle spielt, aber im vorreformatorischen Drama so gut wie gar nicht zur Geltung kam — abgesehen von dem ungeschickten Versuch in dem früher besprochenen deutschen Spiel vom eigenen Gericht und sterbenden Menschen. Der ungenannte Dichter suchte das volkstümlich-erbauliche Thema von der Kunst zu sterben[1] dadurch dramatisch zu veranschaulichen, dafs er eine Parabel heranzog, die in der Legende von Barlaam und Josaphat erzählt wird. Danach lebte einmal ein Mann, der drei Freunde besafs, von denen er aber den einen vernachlässigte. Als er jedoch einmal vor seinen König gefordert wurde, um Rechenschaft wegen der Verwendung einer grofsen Summe abzulegen, wollte ihn von den zwei ersteren Freunden keiner auf dem schweren Gange vor den Richterstuhl begleiten, nur der dritte erklärte sich zur Überraschung des Mannes bereit. Die zwei ersten Freunde bedeuten Reichtum und Verwandtschaft, die dem Menschen nicht nachfolgen, wenn er nach seinem Tode vor dem Richterstuhl Gottes erscheinen mufs, der dritte Freund bedeutet unsere guten Werke, die uns in das jenseitige Leben begleiten und Fürbitte für uns einlegen. Der Dichter hat in dieser Parabel mit Recht einen dankbaren Stoff

1) In England hatte Caxton schon 1491 eine Übersetzung der Ars moriendi veröffentlicht; über den Elckerlijk s. o. S. 458.

für eine Behandlung in der Form der dramatischen Moralität erkannt. Zu Anfang des Spiels sieht Gott auf das Treiben der Welt hinab und bemerkt, dafs „Jedermann“[1] so in den Tag hineinlebt, ohne an seine letzte Stunde zu denken. Er sendet daher den Tod auf die Erde, um Jedermann zur Rechenschaft vor seinen Thron zu laden. Nun folgt ein langes Gespräch zwischen dem Tod und Jedermann, der ihm vergebens tausend Pfund anbietet; der Tod antwortet ähnlich wie in dem deutschen Spiel (s. o. S. 245): „Wenn ich mich mit Geld und Gut ablohnen lassen wollte, besäfse ich schon längst die ganze Welt.“ Auch die Bitte um Aufschub weist er zurück. Nun folgen die Gespräche mit den Freunden, deren Zahl hier vermehrt ist; zuerst Felawship (Kameradschaft), ein gemütlicher Zechbruder, dann Kyndrede (Verwandtschaft) und Cosyn (Vetter), sie alle versichern Jedermann ihrer Hilfsbereitschaft, doch als er mit seiner Bitte herausrückt, geben sie abschlägige Antworten, Vetter entschuldigt sich mit einem Krampf in der Zehe. Nun fällt Jedermann ein, er könne sich an Reichtum (Goodes) wenden, der fest eingeschlossen und in Beutel gesackt im Winkel liegt, aber der meint: „Ich kann dir in diesem Falle nichts helfen; meine Liebe ist unverträglich mit der ewigen Liebe.“ Als letzte Hilfe bleibt aber Good-dedes (Gute Thaten), die kraftlos am Boden liegt, Jedermanns Sünden haben sie festgebunden. Doch giebt sie ihm gute Ratschläge, wie er durch die kirchlichen Gnadenmittel Rettung finden könne, sie weist ihn an Erkenntnis, Erkenntnis führt ihn zu Beichte, die ihm eine Geifsel überreicht, und da er sich geifselt, erlangt auch Gute-Werke die früheren Kräfte wieder. Und so verläuft der zweite Teil des Stückes in dem gewöhnlichen Geleise der Allegorien vom Weg der Bufse (s. o. 1, 464, 470); bemerkenswert ist es, mit welch überschwenglichen Worten der Dichter die priesterliche Würde preist, wenn es auch an einem Hinweis auf die unwürdigen Priester nicht fehlt. Doch läfst der Dichter im Gegensatz zu anderen Moralitäten die Vertreter des bösen Prinzips nicht in die Handlung eingreifen, daher kommt auch

1) Über die Personifikation des Jedermann (Chacun) in früheren Moralitäten s. o. 1, 479; vgl. 3, 63.

das komische Element nur in ein paar diskreten Einzelheiten bei Schilderung der falschen Freunde zur Geltung, wodurch die strenge und feierliche Grundstimmung durchaus nicht beeinträchtigt wird.

Im allgemeinen herrscht jedoch während des Zeitalters Heinrichs VIII. in den Moralitäten ein anderer Ton: sie entwickeln sich mehr in der Richtung, die schon im vorigen Zeitraum Medwall eingeschlagen hatte, sie bewegen sich in einem lebendigeren, rascheren Tempo, ergehen sich nicht mehr in so unerträglich langen Moralisationen; um Eintönigkeit zu vermeiden, lassen sie in den Rollen der Vertreter des bösen Prinzips das komische Element immer stärker hervortreten[1] und geben den schattenhaften Wesen einen greifbaren Hintergrund in der Hauptstadt des Reiches, die hier weit früher und weit entschiedener als selbst in Frankreich der Mittelpunkt des theatralischen Lebens wurde; es entwickelte sich zur ständigen Sitte, dafs man die komischen und realistischen Partien eines Dramas durch Anspielungen auf Londoner Verhältnisse belebte. Medwall selber eröffnet unter dem neuen Herrscher die Reihe der Moralitätendichter, doch scheint es, dafs er kein rechtes Glück hatte, als er vor ihm 1516 eines jener allegorischen Spiele aufführen liefs, in denen die Wahrheit als verfolgt und unterdrückt erscheint. Es war zu lang und offenbar auch nicht nach dem Geschmack Heinrichs VIII.; trotzdem, dafs der komische Teil gerühmt wird, zog sich der König doch zurück, ehe das Spiel beendet war.[2]

In der Moralität „The world and the child" (gedr. 1522)[3] sehen wir wieder, wie in dem mittelalterlichen Castle of Perseverance den Menschen auf verschiedenen Altersstufen als

---

1) So heifst es im Prolog zu den Four elements:
But because some folk be little disposed
to sadness, but more to mirth and sport
this philosophical work is mixed
with merry conceits, to give men comfort.

2) Vgl. Collier 1, 65, wo offenbar mit Recht angenommen wird, dafs der im zeitgenössischen Bericht erwähnte Mayster Midwell mit Medwall identisch ist. S. o. 1, 439.

3) Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 1, 239 ff.

Kampfobjekt zwischen den guten und den bösen Geistern. Zuerst stellt er sich vor als Infans „gotten in game and in great sin“, Mundus, der sich seines stattlichen Gefolges von sieben Todsünden rühmt, bringt ihn in seine Gewalt. Er erscheint rasch hintereinander als Jüngling und dann als Mann und wird in dieser Gestalt zum Ritter geschlagen. Jetzt versucht Conscience sich ihm zu nähern, aber er läfst sich von Folly mit fortreifsen, der seinen Sitz in London aufgeschlagen hat und seinem Schutzbefohlenen dort ein fröhliches Leben verspricht. Conscience wendet sich mit einer lehrhaften Ansprache ans Publikum, dann erscheint der Mensch wieder als Age in kläglichem Zustande und erzählt uns, wie er durch sein liederliches Treiben ins Gefängnis von Newgate geraten sei. Es ist leicht begreiflich, dafs er sich in diesem Zustande von Perseverance bekehren läfst und nun den Namen Repentance annimmt.

Einen ähnlichen Verlauf nehmen zwei andere Moralitäten aus dieser Zeit, in denen jedoch der Mensch nicht durch seine ganze Erdenlaufbahn begleitet wird: Hickscorner und Youth. Beide stimmen in den Grundzügen des Ganges der Handlung und stellenweise auch im Wortlaut überein; doch hat sich niemand mit ihrem wechselseitigen Verhältnis näher beschäftigt. Hickscorner ist ebenso wie das vorerwähnte Stück bei Wynken de Worde gedruckt, also jedenfalls vor 1534[1], Youth erst 1555. Collier meint, es sei auch damals erst entstanden und ein Tendenzwerk im Sinne der katholischen Reaktion unter der Königin Maria. Allerdings mufs der Verfasser nach dem, was er über die heilige Jungfrau und über den Rosenkranz sagt, ein guter Katholik gewesen sein, doch zeigt sich andrerseits auch keine antiprotestantische Tendenz; es ist mir viel wahrscheinlicher, dafs das Stück aus der Zeit vor dem katholisch-protestantischen Gegensatze stammt und unter der Regierung der katholischen Königin wieder hervorgezogen wurde. Falls man nicht ein verloren gegangenes gemeinsames Original annehmen will, wird man wohl voraussetzen dürfen, dafs in Youth die bereits im Hickscorner vorhandenen Motive noch einmal und zwar an-

1) Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 1, 143; über eine Anspielung auf ein Ereignis des Jahres 1513 vgl. Swoboda, Heywood S. 6. Ein Neudruck von Youth bei Hazlitt-Dodsley 2, 1 ff.

schaulicher und mit mehr realistischem Detail ausgeführt sind. In beiden Stücken ist die Hauptperson ein Jüngling, auf welchen die mit lateinischen Brocken verzierten Reden des allegorischen Vertreters des guten Prinzips zunächst gar keinen Eindruck machen. Er läfst sich von einem fröhlichen Gesellen verführen, legt mit ihm gemeinsam den lästigen Ratgeber in Fesseln und sie verlassen den Schauplatz. Der Gefesselte wird nach einer längeren Ansprache ans Publikum über die Verderbtheit der Jugend von einem allegorischen Kollegen befreit und setzt dann, als der Jüngling wieder auf der Bühne erscheint, seine Bekehrungsversuche mit besserem Erfolge fort. Der Reuige wird in ein neues Gewand gekleidet und erhält einen neuen Namen. Im Hickscorner führt der Jüngling den Namen Freewill und hat einen gleichgesinnten Begleiter Imagination zur Seite. Von seiner äufseren Erscheinung können wir uns in diesem Falle eine besonders deutliche Vorstellung bilden, da dem alten Druck Holzschnitte beigegeben sind; Freewill erscheint hier in stattlichem Anzug mit einem langen Spazierstock, auch die Tugenden sind entsprechend gekleidet, Pity als würdiger Mann mit langem Gewand und wallendem Bart, eine Schriftrolle in der Hand, Perseverance als gewappneter Ritter. Der Schalk, nach welchem das Stück genannt ist und dessen Name sprichwörtlich wurde, erscheint in der Kleidung eines eleganten Stutzers und ebenso erschien wohl auch der weit lebendiger geschilderte Riot in „Youth", der von der allegorischen Gestalt „Pride" in wirksamster Weise unterstützt wird. Er will Youth überreden, sich an die Edelleute zu halten und sich schön zu kleiden, damit die hübschen Mädchen sagen: „Da geht ein Edelmann."

Überhaupt tritt in diesen Stücken unter den Vertretern des bösen Prinzips der Schalk immer deutlicher hervor. Er ist ohne Zweifel ein Abkömmling des lustigen Teufels Titinillus, der, wie wir sahen, aus den Mysterien in die Moralitäten übernommen wurde. Diese aus Clown[1] und Teufel zusammengesetzte

1) Die traditionellen Späfse der lustigen Person, z. B. das Hereinziehen des Publikums (Hazlitt-Dodsley 3, 309, 311), das burleske Lachen und Weinen u. s. w. begegnen uns auf Schritt und Tritt in dieser Rolle.

Person nahm in den Moralitäten einen immer breiteren Raum ein und wurde nebst anderen Bestandteilen des Moralitätenstils auch in die Dramen aus der biblischen und Profangeschichte hinübergenommen. Sie wird uns unter den verschiedensten Namen begegnen, bald unter abstrakten Namen, wie Folly, Fancy, Inclination, Iniquity, bald unter erfundenen Namen, wie Hickscorner, Haphazard, Hardydardy; in zwei Stücken führt der doppelzüngige Spitzbube den zu seinem Wesen ganz gut passenden Namen Ambidexter. Doch hat sich im Laufe des 16. Jahrhunderts als gemeinsame Gattungsbezeichnung für alle diese verwandten Figuren der Name Vice (Laster) immer mehr eingebürgert. Zuerst begegnet uns dieser Name in John Heywoods Spiel von der Liebe (gedr. 1534), wo die Figur des nichtliebenden und nichtgeliebten Egoisten einmal im Laufe des Stücks in einer Bühnenanweisung als Vice bezeichnet wird; in der Moralität Respublica (1553) wird im Personenverzeichnis die allegorische Figur Avarice mit dem Zusatz „the vice of the plaie" angeführt und im Orestes (1567) hat der Vice schon gar keinen besonderen Eigennamen. Die übrigen Teufel treten in den Moralitäten des 16. Jahrhunderts zurück, doch erscheint in Fulwells „Like will to like" (1568), der oberste der Teufel, Lucifer, den der Vice als Gevatter begrüfst; am Schlufs reitet er auf des Teufels Rücken weg. Wir erfahren durch Harsnett (1603), dafs dieser Ritt auf dem Rücken des Teufels ein beliebter Effekt in den alten Stücken war; und Greene hat diesen Effekt noch in seiner phantastischen Komödie von dem Zauberer Bacon verwertet. Aus Harsnetts Bericht ergiebt sich auch, dafs der Vice den Teufel bei diesem Ritt mit einem hölzernen Dolch zu bearbeiten pflegte, den er als sein ständiges Attribut bei sich trug.[1] Der ursprüngliche

1) Vgl. Greene ed. Dyce S. 178. Zur Litteratur über den Vice vgl. Collier 2, 263. Auf eine Scene zwischen Vice und Teufel bezieht es sich, wenn in Shakespeares Heinrich V. 4, 4 Pistols Bursche seinen Herrn bezeichnet als „this roaring devil in the old play, that everyman may pare his nails with a wooden dagger". In Twelfth Night 4, 2 wird dem Vice ein bleierner Dolch zugeschrieben. Eine Äufserung von 1560 über das burleske Lachen des Vice wird von Stevens citiert, vgl. Variorum Shakespeare ed. Furness, Philadelphia 1877, Hamlet 1, 230; ebenda auch über die Improvisationen des Vice.

Teufelscharakter dieser lustigen Person zeigt sich vor allem in der Schadenfreude, in der Neigung, die Leute zu verleumden und gegeneinander aufzuhetzen; auf seine Doppelzüngigkeit hat auch Shakespeare an einer bekannten Stelle hingewiesen[1] und man kann wohl sagen, dafs der Denunciant Peter im zweiten Teil von Heinrich VI. noch etwas vom Charakter des Vice an sich hat.

Die erwähnte Moralität „Like will to like", verfafst von dem Schulmann Ulpian Fulwell und gedruckt 1568[2], kann uns zum Beweis dienen, wie lange man fortfuhr, den Kampf der guten und bösen Seelenkräfte in diesem humoristisch-realistischen Stil zu behandeln. Wir haben hier einen der zahlreichen Fälle, dafs ein klassisch gebildeter Verfasser im wesentlichen die überlieferte Form beibehalten hat. Im Prolog, der mit einem Citat aus Cicero beginnt, sagt er, er wolle allen gefallen und habe seinem Stück deshalb Fröhlichkeit „mit Mafs" beigefügt. In Wirklichkeit tritt in keinem andern dieser Stücke das komische Element so stark hervor; der Vice — er heifst Nichol Newfangle — ist nirgends so wie hier als Hauptperson in den Vordergrund gestellt. Er hat zuerst eine grofse Scene mit seinem Gevatter Lucifer, der wegen gröfserer Deutlichkeit seinen Namen auf Brust und Rücken geschrieben haben soll, hierauf erscheint die traditionelle Gestalt des Köhlers Grim von Croydon, zu dem der Teufel sagte: „Gleich und gleich gesellt sich gern;"[3] sie singen und tanzen zusammen, sagen sich aber auch die unflätigsten Grobheiten. Dann, nachdem der Teufel ihm einen burlesken Segen erteilt hat, beginnt der Vice sein eigentliches Verführungswerk. Er bestärkt ein paar lockere Gesellen, darunter einer mit dem Namen Ralph Roister (s. u. S. 543), in ihrem liederlichen Lebenswandel und bemüht sich dann vergeblich, auch Virtuous Living zu verführen, der mit

---

1) Richard III. 3, 1:

> Thus, like the formal Vice, Iniquity
> I moralize two meanings in one word.

2) Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 3, 303 ff. Zum Prolog ist die oben S. 82 besprochene Stelle des Terenz zu vergleichen.

3) Derselbe Ausspruch des Teufels auch in den deutschen Fastnachtsspielen ed. Keller 896, 12.

seinem unzertrennlichen Begleiter Good Fame und anderen allegorischen Figuren erbauliche moralische Gespräche mit lateinischen Citaten führt. Die liederlichen Gesellen kehren nach einiger Zeit zurück in sehr reduziertem Zustande, in Wamms und Hosen, ohne Kappe oder Hut, blofs mit einer Nachtmütze auf dem Kopfe, „damit man die Bindfäden an ihren Bärten nicht sehen kann". Der Vice, an den sie sich um Hilfe wenden, giebt ihnen eine Flasche und einen Sack und sagt, sie sollten betteln gehen. Vergebens klagt der reuige Ralph Roister: „Jetzt, wo das Pferd gestohlen ist, schliefse ich das Stallthor." Vice bleibt unerbittlich, und da sie ihn prügeln wollen, hält er sie sich mit seinem hölzernen Schwert vom Leibe. Zwei andere Gesellen, die durch die Namen Cutpurse und Pickpurse charakterisiert sind, erhalten vom Vice Stricke zum Geschenk und der Henker führt sie ab, worauf noch der effektvolle Abgang des Vice auf dem Rücken des Teufels folgt. Doch läfst anstandshalber der Verfasser auch noch einmal die guten Allegorien zum Wort kommen, die ein Gebet sprechen und einen frommen Gesang anstimmen.

In diesen Zusammenhang gehört auch das verloren gegangene Spiel „The cradle of security". R. Willis in einem Erbauungsbuch, das er als 75jähriger Greis im Jahre 1639 veröffentlichte, erzählt, wie sein Vater ihn als Knaben mit in eine Vorstellung nahm, die eine wandernde Truppe in Gloucester zu Ehren des dortigen Stadtrats veranstaltete.[1] Der Mensch war hier ähnlich wie in François Haberts Moralität (s. o. S. 20) als ein Monarch dargestellt, der von Luxury und anderen Frauengestalten umbuhlt wird. Sie unterjochen ihn gänzlich, legen ihn in eine Wiege und setzen ihm eine Maske mit einem Schweinsrüssel aufs Gesicht, endlich kommen zwei alte Männer, Ende der Welt und Jüngstes Gericht, der eine in Blau, der andere in Rot gekleidet und zerschmettern die Wiege, worauf der König von den Teufeln abgeführt wird. Willis erzählt, dafs er, vor der Bank zwischen den Knien seines Vaters stehend, dem Spiel zuschaute, und wie Halliwell mit Recht sagt, möchten wir uns wohl gerne vorstellen, dafs um dieselbe Zeit auch der

1) Ein Abdruck seines Berichts bei Halliwell, Outlines 1, 42f.

Sohn des Ratsherrn John Shakespeare in Stratford manchmal in ähnlicher Art den Vorstellungen der Wandertruppen beiwohnte.[1]

Während alle diese Stücke das alte Hauptthema der Moralitäten behandeln, waren doch auch einige Dichter bestrebt, das Gebiet dieser Kunstgattung zu erweitern, wie das in Frankreich schon in früherer Zeit vorgekommen war. Dies Bestreben finden wir in den Moralitäten Skeltons (ca. 1460 bis 1529), des angesehensten englischen Dichters seiner Zeit, der wegen seines schlagfertigen Witzes beliebt und gefürchtet war und zugleich wegen seiner humanistischen Bildung ein hohes Ansehn genofs; Erasmus in dem Gedicht De laudibus Britanniae, das er im Jahre 1500 an den späteren König Heinrich VIII. richtete, rühmt Skelton als den Führer des Königssohns zum heiligen Quell der Musen.[2] Für uns ist er besonders merkwürdig als die erste bestimmbare Persönlichkeit, die uns in der dramatischen Litteratur Englands entgegentritt[3], doch scheint es, dafs die Vorzüge seines Geistes mehr in den Dramen hervortraten, die verloren gegangen sind, als in dem einzigen, das sich erhalten hat. Von seinem „Nigromansir“ (gedr. 1504) ist jetzt kein Exemplar mehr aufzutreiben. Den Hauptinhalt bildete, wie es scheint, ein allegorischer Prozefs gegen Simonie

---

1) The tyde taryeth no man. A most pleasant and merry commody [sic] ... compiled by George Wapull, wurde 1576 gedruckt, scheint aber, dem Stil nach zu urteilen, aus früherer Zeit zu stammen (Neudruck in Colliers Illustrations of early english popular literature Bd. II 1864). Der Titel bedeutet: Die Strömung (Ebbe und Flut) wartet auf Niemand; mit Berufung auf diesen Satz ermuntert der Vice Corage andere Personen, ihre bösen Streiche auszuführen, während der Verfasser natürlich bei dem Satz an die rechte Zeit zur Bufse gedacht hat. So bringt es der Vice zu stande, dafs No-good-neighbourhood einen andern aus einer lange innegehabten Pacht verdrängt, ferner dafs ein junger Ehemann über den Freuden der Liebe seine Geschäftsinteressen vergifst. Im übrigen wiederholen sich hier zahlreiche Effekte, die uns in dieser Litteratur schon öfter begegnet sind. Mit Vorliebe citiert der Verfasser Aussprüche der alten Philosophen, sein protestantischer Standpunkt zeigt sich darin, dafs eine der bösen Allegorien „by the mass“ schwört.

2) Monstrante fontes vate Skeltono sacros (Deliciae poet. Belg. 2, 262).

3) Das älteste Stück Medwalls kann erst nach 1486 gedichtet sein, s. o. 1, 468.

und Geldgier, als Richter figurierte der Teufel, der vom Negromanten heraufbeschworen wurde.[1] Zwei andere Stücke Skeltons sind uns blofs dem Namen nach bekannt: ein „Interlude of Virtue“, das sich offenbar gleichfalls im Gedankenkreise der Moralitäten bewegte, ferner eine „Comedy Achademiss called by name“, die sich vermutlich auf Fragen des gelehrten Unterrichts bezog; die Bezeichnung Comedy berechtigt wohl noch nicht zu der Annahme, dafs dies Stück sich in den Formen des klassischen Dramas bewegte. Das einzige erhaltene Drama Skeltons, Magnificence[2], ist eine Moralität, die ganz in den herkömmlichen Manier verläuft; wir erkennen kaum, dafs wir es mit einem Dichter von so eigenartiger Persönlichkeit zu thun haben. Der Hauptcharakter, Magnificence erwählt sich Liberty und Measure zu Begleitern, doch gerät er auf Abwege durch die Schuld des Vice Fancy und der bösen Begleiter desselben, die sich, wie so oft in den Moralitäten, unter schön klingenden Namen verbergen. Nachdem Magnificence von Adversity zu Boden geschlagen und von Poverty heimgesucht ist, machen sich die falschen Freunde über ihn lustig, dann nahen sich noch Verzweiflung und Unglück, Magnificence will sich erstechen, aber im letzten Augenblick hält ihn Hoffnung zurück. Er giebt ihm gute Ratschläge, z. B. dafs er sich durch eine Purganz von Poverty kurieren solle, und es erscheinen dann auch noch andere gute Allegorien, die ihm Trost und Hilfe bringen. Das alles ist in einer für den dürftigen Inhalt viel zu weitschweifigen Form — etwa 2600 Zeilen — vorgetragen; dabei operiert Skelton, wie schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe hervorgeht, sehr stark mit hergebrachten Effekten. Seine Originalität besteht im wesentlichen darin, dafs er anstatt der üblichen Gemeinplätze aus der mittelalterlichen Erbauungslitteratur einen Gemeinplatz der klassischen und humanistischen

---

1) Lee im Dictionary of National Biography s. v. Skelton hält Wartons Angaben über den Inhalt des Nigromansir für nicht unverdächtig; vielleicht handle es sich um eine Fälschung.

2) In der Ausgabe der Werke Skeltons von Dyce 2, 225 ff. Magnificence ist jedenfalls nicht früher als 1515 verfafst; S. 282 wird Ludwig XII. als ein Verstorbener erwähnt, andrerseits nicht später als 1523, in welchem Jahre das Stück von Skelton selbst erwähnt wird, vgl. ten Brink 2, 479.

Moralisten, nämlich die Warnung vor übergroſser Freigebigkeit und falschen Freunden, in den Mittelpunkt seines allegorischen Dramas gestellt hat.

Von allen Moralitäten, in denen die alte Form durch neuen Inhalt belebt erscheint, ist am merkwürdigsten das „Interlude of the four Elements" von John Rastell († 1536), Buchdrucker in London und Schwager des Thomas More; leider ist das Stück nur unvollständig überliefert.[1] Natura naturata und Studious Desire wollen den Menschen in die Wissenschaft der Erdkunde einführen; Natura belehrt ihn, der mit andächtigem Staunen zuhört, über die Kugelgestalt der Erde. Aber auch hier wird der Mensch durch böse Geister von seinem Vorhaben abgelenkt; Sensual Appetite und Ignorance, die sich rühmt, mächtiger zu sein als die Könige von England und Frankreich, führen ihn in ein Wirtshaus, wo es mit Gesang und Tanz lustig hergeht. Merkwürdig ist vor allem auch eine Scene, wo Experience dem Studious Desire auf einer Landkarte die neuen Länder zeigt, die vor 20 Jahren entdeckt worden seien und bedauert, daſs die Engländer den Ruhm der Entdeckung nicht für sich in Anspruch nehmen könnten. Es handelt sich also hier in erster Linie nicht um religiös-sittliche, sondern um naturwissenschaftliche Belehrung. Wir erfahren dies aus dem ausführlichen Prolog, den der Verfasser einem Messenger in den Mund legt und der uns bei all seiner possierlich-unbeholfenen Weitschweifigkeit doch einen gescheiten und selbständig denkenden Mann erkennen läſst. Er meint, es gebe im Englischen genug leichte Unterhaltungslektüre, die Sprache sei aber doch so ausgebildet, daſs die Clerks es wohl wagen könnten, auch gewichtigere Stoffe (matter substantial) zu behandeln. Und es mutet uns fast baconisch an, wenn der Verfasser fortfährt, es sei nicht gut, wenn man bloſs die unsichtbaren Dinge studiere und sich nicht um diese irdische sichtbare Welt bekümmere.

Auſserdem zieht sich durch diesen Zeitraum noch eine Reihe von Dramen mit wissenschaftlich-pädagogischer Tendenz,

1) Neudruck bei Hazlitt-Dodsley I, 1 ff. Der Verfasser ist nicht genannt, doch haben wir keinen Grund, an der durch Bale, Catalogus VIII, 74 bezeugten Autorschaft Rastells zu zweifeln; vgl. Manly im Journal of germanic Philology 2, 425 f.

in denen dargestellt ist, wie der Wit (etwa mit „geistige Begabung“ zu übersetzen) und die Dame Science nach mancherlei Zwischenfällen sich finden und vermählen.[1] Diese Dramen sind also verwandt mit den allegorischen Brautfahrten, die in der Litteratur jener Zeit öfter vorkommen; ein englisches Beispiel, das sich auch in der Tendenz mit den Wit and Science-Moralitäten berührt, ist Hawes „History of Graund Amoure“ (1506). Das erste Spiel dieser Art stammt aus der Zeit Heinrichs VIII. und ist von einem Schulmeister Redford verfaſst. Der erste Teil fehlt in der Handschrift; wir sehen, wie Wit von Instruktion belehrt, aber dann von dem Ungetüm Tediousness zu Boden geschlagen wird, so daſs er für tot liegen bleibt. Honest Recreation, eine ehrbare Jungfrau, richtet ihn wieder auf, doch entzieht er sich ihrer Leitung und unterliegt den Lockungen der Dirne Idleness. Schlieſslich wendet sich aber auch hier alles zum Guten; Wit kämpft von neuem siegreich gegen Tediousness und schlägt ihm das Haupt ab; zum Schluſs folgt die Vereinigung mit der Geliebten Science. Es sind also hier die gangbaren Motive aus den Moralitäten mit solchen aus den Ritteromanen vermischt. Der Humor ist hauptsächlich durch eine Scene vertreten, die vorführt, wie die Dirne Idleness den Bauernjungen Ignorance im Buchstabieren unterrichtet, eine Scene, die gewiſs bei der Einstudierung und Aufführung die Schulknaben sehr belustigt hat.

Ein anderes Stück dieser Art mit fast gleichlautendem Titel erschien 1570 im Druck. Was die Form betrifft, so zeigt der Verfasser Vorliebe für die Septenare, die um das Jahr 1560 immer mehr Mode wurden, auch hat er dem allmählich sich regenden klassischen Geschmack durch Einteilung in Akte und Scenen ein äuſserliches Zugeständnis gemacht. Seine inhaltlichen Zusätze bewegen sich jedoch in den hergebrachten

---

1) Die hierher gehörigen Stücke sind herausg. bei Hazlitt-Dodsley 2, 321 ff. (Marriage of Wit and Science); ferner von Halliwell als Publikation der Shakespeare Society 1846 der Contract of a marriage between Wit and Wisdome, und von demselben ebenda 1848 Redfords Wit and Science. Vgl. Seifert, Die Wit and Science-Moralitäten des 16. Jahrh., Programm, Karolinenthal 1892. Über Dame Study als Weib des Wit in der älteren Litteratur vgl. Brandl S. 664.

Geleisen. Wit hat hier einen Diener zur Seite, den frechen Burschen Will, eine Art Vice, der ihm die ernsten Studien zu verleiden sucht. Die Einmischung von Motiven der Ritterromane tritt in diesem vollständig erhaltenen Stück sehr belustigend hervor. Wit sendet der geliebten Science sein Bildnis, erklärt ihr seine Liebe in wohlgesetzten und blumenreichen Wendungen und erhält von ihr die Antwort, sie wolle ihm angehören, wenn er ihr das Haupt des Ungeheuers bringe.[1] Im letzten dieser Stücke, Contract of a marriage between Wit and Wisdome, in regelmäfsig gebauten Doggerel verses, erscheint Idleness als ein sehr vielgestaltiger Vice, als Rattenvertreiber, als Priester und noch in anderen Gestalten. Während früher Nature als die Mutter des Wit aufgetreten war, sind jetzt dessen beide Eltern, der Vater Severity und die Mutter Indulgence mit humanistisch-pädagogischer Tendenz geschildert. Diese häufigen Variierungen desselben Themas zeigen, wie geläufig den Pädagogen die Vorstellung des Studiengangs als eines Kampfes gegen feindliche Mächte war. So schildert auch Cox, der Erzieher des Prinzen Eduard, in einem Briefe, welche Schwierigkeiten es ihm bereitete, den widerspenstigen Burschen Will und den beschwerlichen Herrn Oblivion zu bewältigen und zu vertreiben. Und ähnlich spricht Bacon noch 1591 von seinem Plan, die Provinz der menschlichen Erkenntnis von zwei Räubern zu reinigen: von leeren Worten und blinden Experimenten.[2]

Die Moralität „All for money“ (gedr. 1578) ist in ihrer Tendenz mit den vorerwähnten Spielen insofern verwandt, als auch hier der Wert wissenschaftlicher Bildung angepriesen wird. Über das Leben des Verfassers Thomas Lupton, von dem auch noch mehrere andere schriftstellerische Erzeugnisse vorliegen, ist nichts Näheres bekannt. Vielleicht war er ein Schulmann; es sind uns ja schon mehrere Fälle begegnet, dafs Schulmänner ihre Klagen über die ungenügende Anerkennung des Gelehrtenstands in allegorisch-dramatischer Form vortrugen. Auch Lupton bewegt sich in diesen Bahnen; er führt uns gleich

---

1) If you can win the field, present me with his head
I ask no more and I forthwith shall be your own to bed.

2) Brief an Burleigh vom 11. Juni 1591 (Works ed. Spedding 8, 109). Der Ausspruch des Cox bei Seifert S. 9.

zu Anfang vor, wie Theology, Science und Art den allgemeinen Hang zum Gelderwerb beklagen. Noch merkwürdiger ist es aber, wie er dann seine Gedanken durch neue allegorische Begriffsbildungen veranschaulicht, die zu den wunderlichsten Schöpfungen dieser Litteratur gehören; Gelehrsamkeit-mit-Geld (Learning-with-money), Gelehrsamkeit-ohne-Geld (Learning-without-money), Geld-ohne-Gelehrsamkeit (Money-withont-learning) und Weder-Geld-noch-Gelehrsamkeit (Neither-money-non-learning) treten auf und führen zusammen ein langes Gespräch. Die Hauptperson scheint jedoch All-for-money, „gekleidet wie eine Regierungs- oder Magistratsperson", der den Vice als Diener zu seiner Seite hat. Am Anfang des Stücks ist der Vice noch nicht auf der Welt; wir sehen da, wie Money, der Ahnherr des Vice, sich erbricht und auf diese Weise Pleasure zur Welt bringt, durch den nämlichen Akt befördert dann Pleasure den Vice ans Tageslicht. Der Herr des Vice, All-for-money, nimmt von aller Welt Geschenke, z. B. von einem alten Weib, das einen jungen Mann haben möchte, von einem katholischen Priester, der mit polemischer Satire geschildert ist und in der üblichen Weise auf St. Paul und auf das Bibelstudium der Laien schimpft; nur der arme Moneyless-and-friendless wird schlecht behandelt und mit Fufstritten fortgejagt. Doch hat der Dichter am Schlufs auch die schrecklichen Folgen der Geldgier vorgeführt; es erscheinen die verdammten Seelen des Judas und des reichen Mannes aus dem Evangelium, ganz in Schwarz, mit Feuerflammen bemalt und mit schrecklichen Masken, verfolgt von Damnation, der Tochter des Vice, die gleichfalls im Lauf des Stücks auf dem uns bereits bekannten Wege zur Welt gekommen ist. [1]

Die politische Moralität ist in England spärlich vertreten, soweit nicht kirchliche Fragen hineinspielen; sie bewegt sich mehr in Allgemeinheiten und hat nicht so wie in Frankreich

1) Das obige nach dem Auszug bei Collier 1, 347 ff.; den Neudruck in Colliers Literature of the 16. and 17. centuries konnte ich leider nicht benutzen. Die auf der Bühne zur Welt gebrachten Personen „shall appear from beneath". Dafs die Allegorien sich erbrechen, kommt bereits bei Marcianus Capella II, 135 vor. — Über frühere Dramen mit verwandter Tendenz s. o. 2, 168 f.

das Interesse lebendiger Aktualität. Die älteste Nachricht über ein derartiges Stück wird uns von dem Chronisten Hall überliefert. Er erzählt von einer Aufführung, die mit glänzender Ausstattung und Moriskentänzen zu Weihnachten 1527/28 in Grays Inn stattfand, also in einer der Juristengesellschaften, deren Festaufführungen später auch in der Geschichte der Tragödie von Bedeutung wurden. Die Hauptperson ist Lord Regierung, der sich von „Verschwendung" und „Nachlässigkeit" beeinflussen läfst, doch werden die bösen Geister von „Volksgerede" und andern allegorischen Gestalten vertrieben. Wolsey, der dem glänzenden Fest beiwohnte, meinte, es handle sich um eine Satire gegen ihn selber und liefs den Verfasser, John Roo, sowie einen der Darsteller verhaften. Doch war das Spiel schon zwanzig Jahre vorher verfafst; Wolsey wurde über seine irrtümliche Auffassung belehrt und die Gefangenen wurden befreit.[1]

Von den beiden erhaltenen Stücken dieser Kategorie ist das eine ein Dialog zwischen einem Kaufmann, einem Ritter und einem Ackermann, „verfafst nach Art eines enterlude", eine langatmige Disputation in zwei Teilen aus der Zeit Heinrichs VIII.; der Ackermann unterstützt seine Argumentationen durch lateinische Citate sowie dadurch, dafs er die Vertreter der anderen Stände durchprügelt.[2] Auf eine weit anziehendere und originellere Art hat ein anderer Dichter die Form der Moralität politisch verwertet, doch hat sich von seinem vermutlich 1566 gedruckten Drama „Albion Knight" leider nur ein Bruchstück erhalten[3], woraus zu erkennen ist, dafs der Ritter Albion auf Antrieb von Justice mit Plenty (Abundantia), der Tochter des Friedens, vermählt werden soll. Nun wird

1) Der Martyrolog Foxe erzählt (vgl. Early english text society, Extra Series 13 S. VI), es sei i. J. 1525 in Grays Inn ein Spiel von Roo aufgeführt worden, welches sich zum Teil gegen Wolsey richtete; niemand habe „that part, which touched the sayd Cardinal" übernehmen wollen, bis ein gewisser Simon Fishe sich bereit finden liefs, dann sei er noch in der Nacht der Aufführung vor dem Zorn des Kardinals geflohen. Foxe sagt, er habe dies von Fishes Gattin gehört, doch handelt es sich vermutlich um eine Verwechslung mit der oben erwähnten Aufführung. Der Bericht Halls bei Collier 1, 104.

2) Das obige nach Collier 3, 396 ff.

3) Herausg. mit Einl. v. Collier, Shakespeare Society's Papers 1, 55 ff.

Division von Injury angestiftet, die Verbindung zu hintertreiben; er soll sich zu diesem Zweck den Namen Policy beilegen und Albion dazu verführen, dafs er sich der „Lust“ und der „Verschwendung“ zuwende. Aufserdem will Injury zwischen den geistlichen und weltlichen Lords, zwischen der Krone und dem Haus der Gemeinen Zwietracht stiften. Eine Beziehung auf eine bestimmte politische Situation ist aus dem Bruchstück nicht ersichtlich.[1]

Ein besonderes Interesse hat jedoch die Geschichte der Moralität dadurch, dafs sich hier, und zwar noch weit deutlicher als in der Geschichte des Mysteriums, der Entwicklungsgang der kirchlichen Bewegung der Zeit wiederspiegelt. In England wie in Frankreich wurde die Kunstform des allegorischen Dramas von denjenigen mit Vorliebe ergriffen, die den grofsen religiösen Kampf der Zeit auf das Gebiet des Theaters hinüberzogen. Auch hier sind von vornherein die Vertreter des neuen weit rühriger und betriebsamer als ihre Gegner, sie nehmen fast das ganze Gebiet für sich in Beschlag. Blofs aus der ersten Zeit, da die Reformationsbewegung nach England hinübergreift, finden wir ein lateinisches Tendenzstück gegen Luther, das die Schüler von St. Paul 1528 vor König Heinrich VIII., Luthers litterarischem Gegner aufführten. Wie aus den überlieferten Nachrichten hervorgeht, richtete sich die Polemik gegen Luthers Eheschliefsung, über die ja auch der König selber mit so heftigen Schmähungen hergefallen war; doch scheint das ganze in erster Linie auf eine Schmeichelei für den allmächtigen Kardinal Wolsey hinausgelaufen zu sein, der als Verteidiger der Kirche und europäischer Friedensstifter gefeiert wurde.[2]

---

1) Es müfste dies der Fall gewesen sein, wenn das Stück, wie Collier 1, 171 vermutet, mit demjenigen identisch wäre, das im ersten Regierungsjahre der Königin Elisabeth zu Weihnachten 1558/59 bei Hofe aufgeführt wurde und das einen solchen Stoff enthielt, dafs die Darsteller es nicht zu Ende spielen durften. Doch ist dies ebenso fraglich, wie die weitere Annahme Colliers, dafs ein einzelnes Blatt aus einem sonst verschollenen Druck einer Moralität gleichfalls zum Albion Knight gehörte.

2) S. o. 2, 140 und aufserdem die beiden Berichte von Gibson und von Hall, mitgeteilt bei Collier 1, 108 ff.

Übrigens enspricht es durchaus dem despotischen Charakter der englischen Reformation, dafs hier nicht in dem Grade wie in anderen Ländern, der neue Geist gleich von vornherein durch die dramatische Satire befördert und angeregt wurde. Dieselbe scheint sich vielmehr erst dann entschiedener hervorgewagt zu haben, als der König endgültig mit Rom gebrochen hatte und sein einflufsreicher Berater Thomas Cromwell mit brutaler Konsequenz alle Spuren eines Zusammenhangs der englischen Kirche mit dem Papsttum vertilgte. Es ist bekannt, dafs Cromwell ebenso wie der höchste Kirchenfürst des Landes, Erzbischof Cranmer, den Wunsch hegten, die englische Reformationsbewegung in engerem Anschlufs an die Bewegung auf dem Kontinente noch entschiedener zu fördern, als dies ursprünglich in der Absicht des Königs lag. Wenn Naogeorg, wie wir sahen, sein antipapistisches Kampfdrama mit einer Widmung an Cranmer versah (1538), so sollte das ein aufmunternder Zuruf sein, und um dieselbe Zeit sehen wir in England mehrere Günstlinge Cromwells bemüht, für dessen Kirchenpolitik mit Hilfe des Dramas Stimmung zu machen. Aus dieser Zeit hat sich ein merkwürdiger Brief eines Geistlichen Thomas Wylley erhalten [1], wo sich dieser dem Lordkanzler als Verfasser antipäpstlicher Moralitäten empfiehlt; er erwähnt da unter andern ein Stück, das Cromwell gewidmet und für die Aufführung durch Kinder in der Fastenzeit bestimmt sei; Christus, das Wort Gottes, Paulus, Augustin, ein Kind, und „eine Nonne, geheifsen Ignoranz“, sollten darin auftreten. Diese Stücke sind verloren gegangen. Dafür besitzen wir noch einige antirömische Dramen von John Bale (c. 1495 bis 1563), einem der rührigsten Streittheologen jener Zeit. Er hat am eifrigsten und zielbewufstesten sich dieses Kampfmittels bedient. Vom Pammachius, der ihm offenbar als Vorbild verschwebte, hat er eine jetzt verloren gegangene Übersetzung angefertigt und aufserdem hat er nach seiner eigenen Aufzählung noch 22 Dramen gedichtet. Aber während Naogeorgus im Ungestüm des Kampfs zu grandiosen Wirkungen fortgerissen wird, ist bei Bale der glühende Hafs mit schwerfälliger Pe-

1) Vgl. Collier 1, 131.

danterei aufs wunderlichste vermischt; er liebte es, vor Beginn seiner Stücke als „Baleus prolocutor“ auf die ohnehin schon stark aufgetragene Tendenz nachdrücklich hinzuweisen. Auch bei seinen verloren gegangenen Stücken können wir in vielen Fällen die Tendenz aus den überdeutlichen Titeln erkennen: Über die beiden Ehen des Königs, über die papistischen Sekten, über die Verrätereien der Papisten, über die Fälscher des Gottesworts, über die Betrügereien des Thomas Becket. Offenbar wollte er hier ebenso wie Naogeorgus die Reformation als der Fürstengewalt förderlich empfehlen. Unter der englischen Geistlichkeit gab es freilich noch manche, die mit der agitatorischen Wirksamkeit Bales durchaus nicht einverstanden waren; Bale erzählt uns selber, er sei von den Bischöfen mehrmals zur Verantwortung gezogen worden „sed pius Cromvuelus, qui regi Henrico ab intimis erat, me semper liberavit“.

Fünf von seinen Stücken haben sich erhalten.[1] In den „Three laws“ benutzte er die Form der Moralität, um ähnlich wie dies zur gleichen Zeit Naogeorgus im Pammachius that, ein grofses weltgeschichtliches Bild zu entwerfen. Es wird dargestellt, wie er die drei Gesetze, die Gott der Reihe nach den Menschen sendet: das Gesetz der Natur, das Gesetz Mosis und das Gesetz Christi durch feindselige Mächte verdorben werden, die nach Bales Weisung schon durch ihre Kleidung die Absichten des Dichters verraten sollen; so erscheint Ambitio als Bischof, „False Doctrine“ als päpstlicher Doktor, Sodomismus als Mönch; in seiner Rolle werden natürlich die monströsesten Dinge aus der antiklerikalen Skandalchronik vorgebracht. Idolatry, die als Hexe erscheint, verbreitet sich über den Götzendienst, der mit der Anrufung einzelner Heiligen für bestimmte Übel getrieben werde; Infidelitas richtet an Lex naturae die bekannte Aufforderung des Götz von Berlichingen und benimmt sich überhaupt sehr ungebärdig. Im Gegensatz zu diesen überrealistischen Gestalten steht Gott

1) Sämtlich, mit Ausnahme des Kynge Johann (s. u.) gedruckt 1538. Eine neue Ausgabe der Three laws besorgte Schröer in der Anglia 5, 137 ff.; die Gods Promises bei Hazlitt-Dodsley 1, 277 ff. Bales Äufserung über die Bischöfe in seinem Catalogus S. 702.

Vater, der sich selber mit köstlicher Naivetät zu Beginn des Stückes dem Publikum vorstellt: „Ich bin Gott Vater, eine unsichtbare Substanz.“ Ein anderes Stück Bales, Gods promises, besteht aus sieben langatmigen Scenen, in denen Gott hintereinander dem Adam, Noah, Abraham, Moses, David, Jesaias und Johannes dem Täufer die Erlösung der Menschheit verkündigt, worauf dann jedesmal der Angeredete einen frommen Gesang anstimmt. Also eine Art von protestantischem Ersatz für die mittelalterlichen Prophetenspiele; dies Stück mag hier gleichfalls unter den Moralitäten erwähnt werden.

Einen völlig andern Charakter hat die Satire von den drei Ständen (Pleasant Satyre of the three Estates), verfafst von dem einflufsreichen schottischen Staatsmann und Schriftsteller David Lindsay (1490—1555). Lindsay hatte sich schon 1538, da Maria von Guise, die Gemahlin des jungen Königs Jakob V. ihren Einzug in Edinburg hielt, als Dichter hervorgetan; er hatte die Ansprache verfafst, die ein Engel an einem der Triumphbogen hielt: der Engel überreichte der Königin einen Schlüssel zum Zeichen, dafs die Herzen der Schotten für sie offen seien und forderte sie auf, ihrem Mann zu gehorchen und ihren Leib nach Gottes Gebot rein zu halten. Doch sehen wir ihn in den nächsten Jahren nicht auf Seiten der französisch-katholischen Partei der Königin, sondern auf Seiten derjenigen, die eine ähnliche Lostrennung von dem römischen Primat erstrebten, wie sie in England schon erreicht war. Diese Tendenz zeigt sich auch in seinem allegorischen Drama, das wahrscheinlich zum erstenmal 1540 am Dreikönigstag aufgeführt wurde. Es ist dies bei weitem die umfangreichste Moralität in englischer Sprache (4630 Verse), berechnet auf eine grofse Zahl von Darstellern, einen weiten Schauplatz nach mittelalterlicher Art mit festen Standorten und einem Wassergraben und offenbar auch auf eine gewaltige Zuschauermenge; hier werden nicht blofs einzelne Punkte herausgegriffen, es wird vielmehr das alte Kirchentum allseitig, namentlich auch vom politischen und wirtschaftlichen Standpunkt aus betrachtet und unerbittlich gegeifselt, doch versichert der Prologsprecher Diligence ausdrücklich, die Satire sei ganz allgemein und gegen keine einzelne Person gerichtet. Dann verläuft alles zunächst nach dem her-

gebrachten Schema; der König Humanitas wird von Wantonness, Placebo und Solace zu einem genufssüchtigen Leben verleitet; er solle vor der Vermählung sich noch recht seines Daseins freuen. Durch das Beispiel der Mönche und Pfaffen wird ihm bewiesen, dafs Wollust keine Sünde sei. Dann kommen noch drei weitere allegorische Gestalten, Vices mit schönklingendem Namen; Flattery, als Mönch gekleidet, erscheint unter dem Namen Devotion. Als nun gar der König am andern Ende des Schauplatzes die schöne Sensuality erblickt und sie nach einigen Botengängen hin und her zu seiner Liebsten erhebt, ist, wie es scheint, die Herrschaft des Bösen entschieden und der alte Ratgeber Good Counsil hat allen Einflufs verloren. Verity, die nunmehr auf den Schauplatz tritt, hat natürlich sehr wenig Erfolg; um sie unschädlich zu machen verbinden sich die bösen Allegorien mit den Vertretern des geistlichen Standes: Spirituality, der eine Bischofsmütze trägt, der Abt und der Pfarrer. Als sie ein englisches neues Testament in den Händen der Verity erblicken, rufen sie Ketzerei, Ketzerei und legen sie in den Stock. Dasselbe Schicksal, das ja die guten Allegorien so oft über sich ergehen lassen müssen, erleidet auch Charity, die nicht nur von den männlichen Vertretern des geistlichen Standes, sondern auch von einer Priorin sehr grob angefahren wird. Aber nun erscheint Divice Correction, die bösen Gestalten fliehen, die Tugenden werden aus dem Stock befreit[1] und die drei Stände: Adel, Geistlichkeit und Bürgerschaft werden zu einem Parlament berufen, um über die Abschaffung aller Mifsstände zu beraten. Vorher soll aber eine Frühstückspause eintreten; Diligence, der neben der Rolle des Prologs auch die des Regisseurs übernimmt, fordert die Zuschauer auf, dem Wein und Bier fleifsig zuzusprechen und die Schauspieler verlassen ihre Standorte.

Vor dem zweiten Teil wird noch ein Interlude eingeschoben, das indes mit der Haupthandlung in enger Verbindung steht. Es erscheint ein Bettler und treibt sich auf dem leeren Schauplatz herum; Diligence will ihn vertreiben und gerät

1) Die Ähnlichkeit dieser Situation mit derjenigen in der erst 1544 erschienenen französischen Moralität „La verité cachée“ ist wohl nur zufällig.

mit ihm in ein Gespräch, wobei sich herausstellt, daſs der Arme durch die Bedrückungen der geistlichen und weltlichen Behörden, durch barbarisch strenge Eintreibung des Hauptfallrechts und des Zehnten sein Gut verloren hat. Und um sein Unglück voll zu machen, kommt nun noch eine wohlbekannte Figur, der Ablaſskrämer mit seinen abenteuerlichen Reliquien, der dem Bettler seinen letzten Groschen abschwindelt, dafür prügelt ihn dieser und wirft seine Reliquien ins Wasser.[1]

Die groſse Staatsaktion, die im Mittelpunkt des zweiten Teils steht, ist vor allem ein wichtiges Denkmal der Zeitgeschichte, doch finden sich auch manche eigentümliche Bühneneffekte im Moralitätenstil, so z. B. wie gleich zu Anfang die drei Stände rückwärtsgehend ihren Einzug halten, Geistlichkeit geführt von Habsucht und Sinnlichkeit, Adel geführt von Unterdrückung, Bürgertum geführt von Betrug. Während Adel und Bürgertum sich den Reformen geneigt zeigen, sind die Geistlichen sehr widerspenstig; auch als gelehrte Theologen herbeigeholt werden, um sie zu widerlegen, wollen sie die verrotteten alten Zustände beibehalten, sie bekennen ganz offen ihre Unkenntnis des neuen Testaments und ihr Miſstrauen gegen den Apostel Paulus. Schlieſslich werden sie ihrer geistlichen Ornate entkleidet und die gelehrten Theologen damit geschmückt; als der Priorin ihre Kutte ausgezogen wird, zeigt sich darunter ein kokettes seidenes Jäckchen. Noch schlimmer ergeht es den Vices, diese werden an den Galgen gehängt. Zum Schluſs erscheint etwas unmotiviert eine neue Gestalt, Folie, und hält nach der im Mittelalter so beliebten Art einen Sermon joyeux über den Text: Stultorum numerus infinitus.

Die englische Partei konnte mit dieser Leistung Lindsays wohl zufrieden sein. Sir William Eure berichtete am 26. Jan. 1540 an den Kanzler Thomas Cromwell über ein Spiel, das am letzten Dreikönigstag vor König Jakob V. und seiner Gemahlin aufgeführt worden sei und das vielleicht mit Lindsays

1) Auſserdem enthält das Zwischenspiel noch einen sehr grotesken Spaſs: der Ablaſskrämer vollzieht die Scheidung eines Schusters und seiner Frau, die Ceremonie besteht darin, daſs sie sich auf der Bühne gegenseitig den Hintern küssen.

Satire identisch war. Es sei von einem „Scotsman of our sort“ verfafst und gegen die Mifsbräuche der Geistlichkeit gerichtet gewesen; nach der Aufführung habe der König die Bischöfe angeredet und sie mit scharfen Worten zur Abstellung der Mifsbräuche aufgefordert.[1]

Aber inzwischen war eine neue Wendung in der englischen Politik eingetreten, die der antikirchlichen Satire nicht günstig war. Heinrich VIII. zeigte sich immer entschiedener als Gegner jeder Umänderung des kirchlichen Lehrbegriffs im Sinne der festländischen Reformationsbewegung, die Anhänger dieser Bewegung wurden durch die sechs Blutartikel (1539) mit eiserner Faust darniedergehalten, Thomas Cromwell wurde 1540 abgesetzt und sein Haupt fiel auf dem Block, Bale mufste aus England fliehen. Im Jahre 1543 wurde es durch ein königliches Dekret ausdrücklich verboten, in Liedern, Spielen oder Interludien Erklärungen der heiligen Schrift vorzubringen, die in Widerspruch ständen mit der Kirchenlehre, wie sie von des Königs Majestät festgesetzt sei oder noch festgesetzt werden könnte.[2] Und 1545 gab eine Aufführung des Pammachius in Cambridge den Behörden Anlafs zum Einschreiten. Die Protestanten klagten, dafs liederliche Stücke erlaubt seien, aber solche, die die göttliche Wahrheit lehrten, verfolgt würden.[3] Erst als der zehnjährige Eduard VI. König wurde (1547), gewann die protestantische Partei die Oberhand. Der Knabe auf dem Thron gab dem zurückgekehrten Bale Beweise seiner Gnade; es wird sogar berichtet, dafs er selber sich als protestantischer Tendenz-Dramatiker versuchte und „eine höchst elegante Komödie von der babylonischen Hure“ verfafste.[4] In den ersten Jahren seines Königtums erschien eine englische Übersetzung des berühmten Hans Sachs'schen Dialogs zwischen

1) Vgl. Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII. ed. Gairdner u. Brodie. Bd. 15. No. 114.

2) Vgl. Roxburghe Publication S. 5.

3) Vgl. die Äufserung Stalbridges bei Collier 1, 132. Über Pammachius in Cambridge s. o. 2, 86.

4) Näheres über diese zweifelhafte Tradition, die auf eine Stelle in Bales Catalogus zurückgeht, bei Nichols, Literary Remains of King Edward VI. Roxburghe Club 1857. S. XVIII ff., CCIII.

einem Chorherrn und einem Schuster, sowie mehrere englische Originalwerke, die sich in ähnlichen Bahnen bewegen, jedoch mit offenbarer Anlehnung an Motive der deutschen polemischen Dialoglitteratur.[1] Einer dieser Dialoge „Robin Conscience“ könnte möglicherweise zur Aufführung bestimmt gewesen sein; die auftretenden Personen haben allegorische Namen. Und es ist wohl auf den Einfluſs deutscher Vorbilder zurückzuführen, wenn hier ein frommer protestantischer Sohn seinen altgläubigen Vater wegen seines laxen religiösen und moralischen Verhaltens in schulmeisterlichem Tone zurechtweist. Ein ähnlicher Gegensatz blickt auch in Wevers Moralität „Lusty Juventus“ durch, die, wie das Schluſsgebet zeigt, gleichfalls in die Zeit Eduards VI. gehört und ein wenig den Eindruck bestellter Tendenzarbeit macht.[2] Der Gang der Handlung ist der althergebrachte der Moralitäten: Juventus wird erst von Vertretern des guten Prinzips belehrt, dann von Vertretern des bösen Prinzips verführt, schlieſslich wieder für das gute Prinzip gewonnen. Der Unterschied ist nur der, daſs Good counsel, Gods merciful promises und so weiter sich hier im protestantisch-theologischen Geleise bewegen, vor allem den Apostel Paulus fleiſsig citieren, während der Teufel und seine Gesellen fortwährend „bei der Messe“ und „bei der Jungfrau“ schwören und darüber klagen, daſs die junge Generation ihrer Lehre nicht mehr folgen wolle. Dagegen wird der Jüngling von den guten Geistern belehrt, seine Eltern seien durch falsche Prediger verführt worden. Doch fehlte es offenbar auch nicht an Stimmen, die sich von der Bühne herab gegen die kirchenpolitischen Maſsregeln der neuen Regierung aussprachen. Es ist bekannt, welchen Unwillen die gewissenlose Verschleuderung der Kirchengüter unter Eduard VI. hervorrief, ein Unwillen, der sich im J. 1549 in manchen Gegenden bis zur offenen Empörung steigerte; die Regierung hielt es denn auch für nötig, in diesem Jahre alle Interludien zu verbieten, die zum Auf-

1) Vgl. Herford S. 56 ff. Der Dialog „John Bon etc.“ wurde herausg. v. Black (Percy Society Bd. 30), der „Robin Conscience“ von Halliwell, Contributions to early english literature, London 1849.

2) Herausg. bei Hazlitt-Dodsley 2, 41 ff.

ruhr und „zur Verachtung verschiedener guter Ordnungen und Gesetze anreizten“.[1]

In der Zeit der katholischen Reaktion, die nach Eduards frühem Tode eintrat, konnten Stücke mit dieser früher verpönten Tendenz sich offen hervorwagen. „Im ersten Jahr der glücklichen Regierung der Königin Maria“ (1553) wurde zur Feier des Weihnachtsfestes „das lustige Interludium, betitelt Respublica“, vermutlich in Gegenwart der Königin von Knaben aufgeführt, in dieser ganzen Zeit das einzige erhaltene Beispiel katholischer Polemik auf der englischen Bühne.[2] Der anonyme Verfasser läfst aber die dogmatischen Streitfragen fast ganz unberücksichtigt; er will vor allem zeigen, wie der Volkswohlstand durch die gewissenlosen Streber geschädigt wurde, die sich während der früheren Regierungen unter dem Deckmantel der Religion am Kirchengut bereichert hatten. Um seinen Gedanken zu veranschaulichen, gebraucht er mit grofsem Geschick den Kunstgriff, dafs die Lasterallegorien sich schönklingende Namen zulegen. Vier böse Gesellen treten gleich zu Anfang des Stücks auf die Bühne und verabreden, wie sie die arme Respublica ausplündern könnten. Avarice nennt sich Policy, Insolence nennt sich Authority, Oppression nennt sich Reformation, Adulation nennt sich Honesty. Respublica vertraut ihnen die Herrschaft an und bald erscheinen sie wieder mit Beute reich beladen. Am reichsten natürlich Avarice, er trägt vierzehn verschiedene Säcke mit verschiedenen Arten gestohlenen Gutes, in einem befinden sich die geraubten Kirchengewänder und Kelche. Auch Oppression-Reformation hat die Bischofssitze gründlich ausgeplündert, und es ist merkwürdig, wie in der Satire unseres Verfassers ganz ähnliche Beschwerden wiederkehren, wie sie im späteren Mittelalter gegen die habsüchtige Geistlichkeit gerichtet wurden. Vortrefflich ist sodann die Scene, wo People, der gemeine Mann, sich in seiner derben und anschaulichen Sprache vor dem Throne der Respublica über das neue Regiment beklagt: „Unser Zustand wird immer schlechter, wie das saure Bier im Sommer.“ Als nun die vier Gesellen sich

1) Vgl. das Dekret vom 9. August 1549 in der Roxburghe Publication S. 8.

2) Neudruck bei Brandl S. 281 ff.

verteidigen, wagt selbst die schwache Respublica den schüchternen Einwand, in früherer Zeit habe in den Bistümern der gemeine Mann doch besser gelebt, aber Oppression-Reformation hält ihr entgegen, der frühere Zustand sei schriftwidrig gewesen und so giebt sie nach. People ist jedoch nicht so leicht zu überzeugen, auch die Ermahnungen zu geduldigem Abwarten wollen nicht verfangen: „Während das Gras wächst, verreckt das Pferd“. Endlich naht die Rettung in Gestalt der vier wohlbekannten Allegorien aus den Mysterien: Justicia, Misericordia, Pax und Veritas (s. o. 1, 188). Die vier Gesellen schweben in der gröfsten Angst, vergebens suchen sie Veritas dingfest zu machen, die bethörte Respublica wird über das wahre Wesen ihrer Ratgeber aufgeklärt und diese verfallen der Nemesis, die zum Schlufs erscheint. Doch Misericordia bittet auch diesmal ihre Schwester Justicia um Gnade und Justicia zeigt sich mild gestimmt, zumal da Avarice das nicht gerade häufige Schauspiel darbietet, dafs eine böse Allegorie sich zum Guten bekehrt. Mit einem Gebet für die neue Königin schliefst das Drama, das einen so ungemein merkwürdigen Beitrag zum Verständnis der Volksstimmung bei Beginn von Marias Regierung darbietet. Der Dichter hat, wie man sieht, in ausgiebiger Weise überlieferte Motive benutzt[1], auch solche, die sich in der antikatholischen Litteratur ausgebildet hatten und in der Rolle des Avarice, der ausgeprägtesten Figur unter den vier Gesellen sind gewisse Anklänge an den Plautinischen Euclio bemerkbar, doch macht das alles in der neuen Situation auch eine neue Wirkung, die selbst durch die übergrofse Ausdehnung des Stücks (ca. 1700 Verse) nicht zu sehr beeinträchtigt wird.

Auch nachdem die Jahre der katholischen Reaktion unter Maria († 1558) vorüber waren und Elisabeth die anglikanische Kirche endgültig konstituiert hatte, hören die polemischen Moralitäten noch nicht auf, obgleich jetzt andere Gattungen des Dramas mehr in den Vordergrund traten und obgleich Elisabeth die hergebrachte Art der politischen und kirchlichen Agitation

---

1) Insolence, Oppression und Adulation werden in dem Personenverzeichnis als Galaunts bezeichnet, gerade so wie ähnliche Figuren in den französischen Moralitäten; sie zeigen auch eine gewisse Verwandtschaft mit den Gens nouveaux s. o. 1, 440. Akt III Sc. 2, 32 nach Terenz Eunuchus 232.

in dramatischer Form offenbar nicht liebte; bereits 1559 befahl sie den Behörden, keine „common interludes in the English tongue“ zu dulden, in denen Fragen der Religion oder der Staatsregierung behandelt würden.[1] Aber trotzdem sind auch unter ihrer Regierung einige Moralitäten mit religiös-polemischer Tendenz zu verzeichnen. Eine der merkwürdigsten ist der „Trial of Treasure“, der 1567 im Druck erschien.[2] Das Stück enthält eine Anspielung auf die Ketzerverbrennungen unter der vorhergehenden Regierung, und der Verfasser trägt in der üblichen Weise seinen protestantischen Standpunkt zur Schau: durch Hinweisung auf die Lehre von der Gnade und durch die katholischen Beteuerungsformeln und Flüche, die er den Vertretern des bösen Prinzips in den Mund legt. Neben den biblischen Belegstellen sind auch solche aus den Schriftstellern des Altertums sowie Beispiele aus der alten Geschichte reichlich herangezogen. Es wird uns hier ein guter und ein schlimmer Lebenslauf in Kontrastwirkung vorgeführt, ähnlich wie in mehreren französischen Spielen aus dem Mittelalter, während sich in England für diese Abart der Moralitätenlitteratur kein mittelalterliches Beispiel nachweisen läfst (s. o. 1, 470). Der leichtsinnige Lust, der „like a gallant“ ausstaffiert ist, und der biedere Just treten gleich zu Beginn des Stücks in einem heftigen Wortwechsel einander gegenüber, dann läfst sich Lust von Inclination, dem Vice des Stücks, umgarnen, während Just ihm mutig widersteht und ihm nach längerem Kampf auf der Bühne ein Gebifs und Zügel ins Maul legt, ihn fest bindet und dann allein läfst.[3] Er gebärdet sich nun sehr jämmerlich und klagt über die Zuschauer, die ihn in seinem Unglück verlachen, doch wird er von Lust wieder losgebunden und ver-

---

1) Ein Abdruck dieser Proklamation in den New Shakesp. Soc. Transactions 1880—86 S. 17.

2) Aufserdem noch ein undatierter Druck. Neu herausg. bei Hazlitt-Dodsley 2, 257 ff. Die Anspielung auf die Ketzerverbrennungen S. 285.

3) Dafs die Tugend dem Laster ein Gebifs anlegt, ist ein traditionelles Motiv, das auch von Paul Veronese in einem Gemälde der Villa Maser bildlich dargestellt wurde. In der Moralität, deren Aufführung in dem Drama von Sir Thomas More geschildert wird und von der noch in Bd. IV die Rede sein soll, erscheint der Vice mit einem Zügel in der Hand.

schafft diesem ein Liebchen Treasure, die bald darauf in stattlichem Schmuck mit ihrem Geliebten auf der Bühne erscheint. Ihre zärtlichen Gespräche unterbricht der Vice mit spöttischen Zwischenbemerkungen, die jedoch zum Teil durch ihren moralisierenden Ton aus der Rolle herausfallen. Nach einiger Zeit gesellt sich auch Treasures Bruder Pleasure zu ihnen. Aber das schöne Zusammensein dauert nicht lange; zuerst erscheint Gottes Heimsuchung (Gods Visitation) und befiehlt Pleasure, Lust zu verlassen und sich zu Just zu begeben, dann kommt Time; er stellt sich zuerst mit den Worten vor: „Die alten Griechen nannten mich Chronos, was in der Sprache des Volks Zeit bedeutet“ und verkündigt hierauf, er müsse im Auftrage Gottes Lust in Staub und Treasure in Rost verwandeln. Nachdem er mit ihnen die Bühne verlassen hat, um diese Verwandlung vorzunehmen, erscheint wieder Just und führt Inclination am Zügel, dann kommt Time wieder und zeigt ihm Staub und Rost, das einzige, was von dem Liebespaar übrig geblieben ist.

Ebenso erschien — vermutlich in den ersten Jahren der Regierung Elisabeths — noch eine jener Moralitäten, in welchen der Lebenslauf eines Menschen durch die verschiedenen Altersstufen verfolgt wird, mit dem charakteristischen Titel: Je länger du lebst, ein um so gröfserer Narr bist du (The longer thou livest, the more fool thou art); über den Verfasser W. Wager wissen wir nichts Näheres, doch war er offenbar ein humanistisch gebildeter Schulmann.[1] Der Charakter des Helden ergiebt sich schon aus seinem Namen Moros. Zuerst erscheint er als ein ungezogener Bube, an welchem Discipline, Piety und Exercitation vergeblich ihre Erziehungskünste versuchen. Dagegen Faulheit (Idleness), die gleich bei ihrem ersten Auftreten hört, wie Moros hinter der Scene Prügel bekommt, macht sich mit Erfolg an ihn heran, unterstützt von Ignorance, Impiety und Cruelty, die natürlich auch hier unter beschönigenden Namen auftreten. Als Mann stolziert Moros mit einer

1) Ein Neudruck, besorgt von Brandl, im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 36, 14ff. Die greuliche Verstümmelung der lateinischen Citate, die leicht in Ordnung zu bringen wären, ist wohl kaum auf die Rechnung des Dichters zu setzen.

Feder auf dem Hute, er verrenkt sich den Hals, um die Feder zu sehen und stürzt dabei auf die Erde; im dritten Teil des Spiels endlich erscheint er mit grauem Bart, er stürzt wütend herein und will mit seinem Schwert auf Discipline losgehen, doch da naht sich Gods Judgment in einer schauerlichen Maske (with a terrible visure) und Moros wird den Teufeln übergeben. Das konfessionell-polemische Element äufsert sich hier in ähnlicher Art wie im Trial of Treasure, nicht in der Gesamtanlage, sondern mehr in einzelnen Zügen. Moros ist als Katholik geschildert, er schwört bei der Messe und Impiety sagt zu ihm: „Wer ein Wort gegen dich sagt, den wollen wir verbrennen.“ Doch ist seine Schilderung schon darum nicht sehr gelungen, weil die Fehler der verschiedenen Lebensalter nicht charakteristisch genug hervortreten; in anderen Stücken dieser Art ist das besser getroffen.

Von einer andern reformatorischen Moralität sind nur zwei Blätter eines alten Drucks erhalten, dessen Erscheinungsjahr sich nicht mehr bestimmen läfst. Doch stammt er wohl aus der Zeit nach dem Jahre 1544, denn wie eine Vergleichung ergiebt, handelt es sich hier um eine Bearbeitung der französischen Moralität „La vérité cachée“, von der wir einen Druck aus dem erwähnten Jahre besitzen (s. o. S. 28). Wenn der Verfasser dieser Moralität vorführt, wie ein Priester der alten Kirche sich von Aucun allerlei unangenehme Wahrheiten sagen lassen mufs, wie er dann im Verein mit Avarice und Simonie der Wahrheit ihr Gewand vom Leibe reifst und sie an einen versteckten Platz schleppt, — gerade diese Situation ist auf den erhaltenen Blättern überliefert — wie hierauf Simonie sich ins Gewand der Wahrheit hüllt, um das Volk zu täuschen, wie aber endlich die Wahrheit aus ihrem Versteck befreit wird: so war das alles wohl geeignet, auch von einer englischen Zuhörerschaft im Zeitalter Elisabeths günstig aufgenommen zu werden.[1]

---

1) Ein Abdruck des erhaltenen Bruchstücks bei Maitland, A list of some of the early printed books in the archiepiscopal library at Lambeth, London 1843 S. 280ff. Auf S. 283 sind einige Worte des Priesters offenbar älschlich dem Somebody (Aucun) in den Mund gelegt; dasselbe gilt wohl auch für die zwei Zeilen des Somebody S. 282, die so, wie sie dastehen,

Die puritanische Richtung innerhalb des Protestantismus, die während der Regierung Elisabeths mehr und mehr erstarkte, war ihrem ganzen Wesen nach theaterfeindlich, und es verdient daher besondere Erwähnung, dafs diese Richtung in der Moralität „New Custom" (gedr. 1573)[1] ausnahmsweise einmal in der Form des Dramas hervortrat, natürlich unter Verzichtleistung auf alle komischen Effekte in den Rollen der bösen Geister; das Stück ist der beste Beleg für die öfter citierte höchst charakteristische Äufserung von „Perverse Doctrine":

> For since these Genevan doctors came so fast into this land,
> since that time it was never merry with England (Akt 2 Sc. 2).

Schliefslich wird Perserve Doctrine nach langem Hin- und Herreden von „Light of Gospel" bekehrt und in „Sincere Doctrine" umgetauft.[2] Dagegen erschien zur Zeit der Königin Elisabeth und zwar zu Beginn des Jahrzehnts, in welchem Shakespeare in die theatralische Laufbahn eintrat, noch eine theologisch-polemische Moralität, in der das höchste von dramatischem Leben und gestaltender Kraft erreicht ist, was in den Schranken dieser spröden Form erreicht zu werden vermag. Ein sonst

---

mir unverständlich sind. Vielleicht ist in beiden Zeilen she anstatt he zu lesen; einen Vergleich mit dem Original kann ich leider im Augenblick nicht anstellen. Die Entstehung der englischen Version in der Zeit vor der Regierung der Königin Maria ist natürlich auch nicht ausgeschlossen. Andere englische Übersetzungen von ausländischen protestantischen Kampfdramen können hier unberücksichtigt bleiben, z. B. die Übersetzungen des Liberum arbitrium von Francesco Negri, s. o. 2, 79, oder die Übersetzung eines Buchdramas, wie die Tragoedia des Ochino durch den Bischof Ponet 1549 (neu herausg. v. Plumptre, London 1899). Auch die niederländische Moralität Evangelium Regni, verf. von dem Wiedertäufer Niclaes (gedr. 1575), wurde ins Englische übersetzt, soweit ich verglichen habe, in treuem Anschlufs an das Original, das sich gegen den theologischen Gelehrtenstolz wendet: Gedenken, eine Frau, Slecht und Recht, ein Mann, Undersoeken, halb Mensch halb Schlange, führen zusammen die Sündenfallscene auf. Bei Besprechung der weiteren Schicksale des niederländischen Dramas wird davon noch die Rede sein. 1578 veröffentlichte John Day eine Übersetzung des Christus triumphans von John Foxe, s. o. 2, 87.

1) Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 3, 1 ff.

2) In Lusty Juventus könnte man höchstens an einer Stelle den Einflufs puritanischer Anschauungen erkennen: wie Juventus tanzen will und Good Counsel ihm vorhält: „there is no such passing the time in the scripture".

unbekannter Geistlicher, Nathaniel Woodes in Norwich, behandelt in seiner Excellent new Commedie, intituled: the Conflict of Conscience (gedr. 1581)[1] eine Geschichte aus der jüngsten Vergangenheit, die Schicksale des Francesco Spiera aus Padua, der, wie auf protestantischer Seite erzählt wurde, sich zuerst der Reformation zugewendet hatte, dann aber aus Menschenfurcht wieder zur römischen Kirche zurückkehrte. Diese Geschichte hat sich vor allem durch den Bericht des Pier Paolo Vergerio über die ganze protestantische Welt verbreitet; sie wurde in zahlreichen Flugschriften weiter erzählt und schon 1561 in Deutschland dramatisch behandelt.[2] Woodes führt personifizierte Abstracta in die Handlung ein, dennoch ist sein Drama nicht eines jener halb historischen halb allegorischen, wie wir sie später noch werden betrachten müssen; der Dichter hat es vielmehr verstanden, die Geschichte Spieras auf die reine Form der Moralität zurückzuführen. In dem Prolog belehrt er uns, er wolle den Helden nicht mit seinen wirklichen Namen nennen, denn das hält er nach der herkömmlichen humanistischen Auffassung für unverträglich mit dem Wesen der Komödie, er will ihn vielmehr mit dem allegorischen Namen Philologus bezeichnen, d. h. als einen, der viele Worte macht, aber zu entschiedenem Handeln unfähig ist. Das Stück selber ist in sechs Akte eingeteilt; nach einem Monolog Satans erscheint Philologus selber und entwickelt im Gespräch mit Mathetes, dafs die Verfolgungen, die über die wahre evangelische Lehre hereingebrochen seien, sie nicht in ihrem Gottvertrauen wankend machen dürften. Dann unterreden sich Hypocrisy, Avarice und Tyranny, zu denen auch noch ein Priester Caconos hinzutritt, der sich des schottischen Dialekts bedient. Sie beraten darüber, wie sie am besten zu Gunsten der römischen Kirche wirken könnten. Dies geschieht alsdann in der merkwürdigen Scene, wo Philologus vor den Kardinal geführt wird, der ihn im Verein mit den drei Vertretern des

1) Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 6, 1ff.

2) S. o. S. 408. In der Schrift über Luthers Lebensende von N. Paulus (Freiburg i. B. 1898 S. 10ff.) findet man interessante Betrachtungen über die in jener Zeit weit verbreitete Neigung, solche Schauergeschichten vom Lebensende der konfessionellen Gegner zu erzählen.

bösen Prinzips zum Übertritt bewegen will. Avarice sagt, er werde sein Vermögen verlieren, wenn er protestantisch bleibe und stellt ihm für den Fall des Übertritts Reichtümer in Aussicht, Tyranny (vom Kardinal als „Zeal“ angeredet) holt Sensual Suggestion herbei, und diese redet Philologus zu, er solle wenigstens jetzt durch den Übertritt die sicheren weltlichen Freuden geniefsen, „ein Vogel in der Hand ist mehr wert als zwei im Busch“. Als Philologus durch die Erinnerung an die Versuchung des Heilands in der Wüste sich selber Mut zuspricht, zeigt ihm Suggestion in einem Spiegel die weltlichen Freuden. Schon wird er schwankend, Hypocrisy redet ihm zu, er könne ja vorgeben, deshalb übergetreten zu sein, weil die Schriften des St. Selflove und des Doktor Ambition ihn von seinen früheren Irrtümern überzeugt hätten. Vergebens erscheinen jetzt die guten Geister, erst Spirit, dann Conscience; die Wirkungen ihrer guten Lehren werden zu nichte, als Suggestion dem Philologus nochmals den verführerischen Spiegel vorhält und ihm sagt, wenn man die Wahl habe, Gott oder die Menschen zu verletzen, so solle man lieber das erstere thun, denn Gott sei nachher leichter zu versöhnen.

So läfst sich denn Philologus zum Übertritt bewegen; im fünften Akt finden wir ihn mit seinen zwei Söhnen, erfreut über ihren vermehrten Wohlstand, da erscheint plötzlich Horror, hält ihm in einer Strafpredigt sein Verbrechen vor und stürzt ihn in namenlose Verzweiflung. Vergebens suchen ihn Theologus und Eusebius wieder aufzurichten, er ruft, er könne nur mit den Lippen beten, seine Seele gehöre dem Teufel: „O Jesus, du bist für mich kein Lamm, sondern ein grimmiger Löwe.“ Er eilt hinweg, um sich selbst das Leben zu nehmen, aber in der letzten Scene erhalten wir durch einen Nuntius die tröstliche Versicherung, er habe erst dreifsig Wochen in tiefer Zerknirschung zugebracht, habe sich dann mit seinem Gott versöhnt und sei reuig gestorben.

Durch diese Abweichung von der historischen Überlieferung hat denn auch der Dichter das Recht erlangt, sein Stück als Komödie zu bezeichnen. Zwar verspricht er aufserdem noch am Schlufs des Prologs, dafs im Stück auch bei passender Gelegenheit für ehrbare Ergötzung gesorgt sei, aber die paar

komischen Stellen, wo sich die bösen Allegorien miteinander zanken, um sich gleich darauf zu vertragen, oder wo der Pfarrer uns verrät, wie er in Routine und krasser Ignoranz verkommen ist, wollen nicht viel besagen. Dagegen stimmen in der Hauptmasse des Stücks der ernste, herbe, schwerfällige Ton und die unbeholfen gereimten Langzeilen ganz gut zur Wirkung des Ganzen.

Das allegorische Festspiel, das als eine Abart der Moralität schon im Mittelalter bestand, wurde auch im folgenden Zeitraum gepflegt; die Berichte über derartige Aufführungen aus der Zeit Heinrichs VIII. zeigen uns, dafs in England ebenso wie in anderen Ländern damals schon Renaissanceelemente in diese Kunstgattung eingedrungen waren, und zwar kamen diese Elemente bei der Ausstattung offenbar noch mehr zur Geltung als in den Texten, über die wir uns nur nach Erzählungen und urkundlichen Nachrichten ein Urteil bilden können. Die Arrangeure haben es wohl kaum unterlassen, für den äufserlichen Apparat die am Hof beschäftigten italienischen Künstler heranzuziehen. Während der Weihnachtslustbarkeiten 1514/15 liefs Cornyshe, der Vorsteher der königlichen Kapelle, von seinen Chorknaben ein Spiel vom Triumph der Venus und der Schönheit aufführen, das weit gröfseren Beifall fand als die zur selben Zeit durch die königlichen Schauspieler dargestellte Moralität Medwalls von der verfolgten Wahrheit; es war darin unter anderm dargestellt, wie Venus und die Schönheit einen wilden Mann und einen „sehr natürlich gemachten Löwen" bezwangen.[1] Zur Weihnachtszeit 1527/28 spielte man bei Hof ein Streitgespräch über die Vorzüge der Liebe und des Reichtums, das vermutlich von zwei allegorischen Gestalten geführt wurde; hier läfst der Bericht des Chronisten gleichfalls erkennen, dafs das gesprochene Wort hinter Gesang, Tanz und Ausstattungskünsten sehr in den Hintergrund trat. Von dem Festspiel Lindsays für den Einzug der schottischen Königin, das sich ganz in christlichen Vorstellungen bewegte, war bereits die Rede; das Festspiel Udalls für den Einzug der Anna Boleyn werden wir noch kennen lernen. Unter Heinrichs Nach-

1) Über die Festspiele am Hof Heinrichs VIII. vgl. Collier 1, 64, 102.

folger Eduard war George Ferrers, den Cromwell an den Hof gezogen hatte, als Veranstalter von Festspielen beliebt; unter anderm verfafste er für den Dreikönigsabend 1553 ein Spiel vom Triumph Cupidos, worin neben Cupido, Mars und Venus auch die Damen Müssiggang und Tändelei sowie der Herold Coeur Ardent — letzterer ganz mit brennenden Herzen bemalt — auftraten.[1] Unter Elisabeth hat sich dann diese Kunstgattung zur reichsten Blüte entfaltet.

* * *

Das Possenspiel, das in Deutschland und Frankreich zur Zeit des ausgehenden Mittelalters in so hoher Blüte stand, war damals gewifs auch in England vertreten, doch hat sich, abgesehen von einem Robin-Hoodspiel, nichts der Art erhalten (s. o. 1, 454f.). Auch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Überlieferung sehr spärlich, sie beschränkt sich auf sechs Interludien, die allerdings von einer der merkwürdigsten dichterischen Persönlichkeiten im Zeitalter Heinrichs VIII. herrühren.

John Heywood wurde wahrscheinlich um das Jahr 1495 geboren; er soll in Oxford studiert haben, später kam er als Musiker an den Hof, wo er zuerst 1515 erwähnt wird. Neben seiner Kunst machte er sich hier durch seine lustigen Einfälle beliebt, und wiewohl er auch nach des Königs Trennung von Rom ein überzeugungstreuer Katholik blieb, so liefs man ihn doch als einen harmlosen Kumpan ruhig gewähren, und so hat er alle die gefährlichen Schwankungen während der Regierung Heinrichs VIII. und die entschiedene Wendung zum Protestantismus unter Eduard VI. überstanden. Die katholische Königstochter Maria, die in diesen Jahren ein einsames und verbittertes Dasein führte, hat er oft durch seine Kunst aufgeheitert; nach ihrem Regierungsantritt stand er im vollsten Glanze der Hof-

1) Vgl. Nichols (s. o. S. 521) S. CLXXIIff. Weiteres über Ferrers und seine Festspiele bei Lee im Dictionary of nat. biogr. Eines darunter, „Aesops Crow“, ist merkwürdig, weil die Dramatisierung einer Äsopischen Fabel und die Vorführung redender Tiere auf der Bühne bereits den Zeitgenossen als etwas in der Dramaturgie völlig vereinzelt Dastehendes auffiel. vgl. den bei Collier 1, 153f. abgedruckten Abschnitt aus dem Traktat „Beware the cat“.

gunst und hat nun auch als Dichter die Königin gefeiert, die mit ihrem Besen die protestantischen Spinngewebe wegfegte. Nachdem Marias Tod einen abermaligen Systemwechsel herbeigeführt hatte, war seines Bleibens im Vaterlande nicht länger; er starb in freiwilliger Verbannung in Mecheln.

Die sechs erhaltenen Stücke Heywoods[1] sind fast sämtlich vor 1535 verfafst. Bei vier Stücken ergiebt sich dies aus dem Druckjahr 1533; eines darunter, vom Ablafskrämer und Mönch, mufs sogar wahrscheinlich in eine noch frühere Zeit verlegt werden, da der Ablafskrämer sich auf Leo X. (✝ 1521) beruft. Das Stück von den vier P. ist zwar erst später gedruckt, doch ergiebt sich hier aus dem Inhalt, dafs es in der Zeit vor dem Zerwürfnis des Königs mit Rom entstanden ist. Nur bei dem Spiel von Verstand und Narrheit (Wit and Folly), das blofs handschriftlich überliefert ist, ist die Entstehungszeit nicht festzustellen. Offenbar waren die Stücke zur Aufführung bei Hofe bestimmt; bei Wit and Folly ergiebt sich dies aus ein paar Strophen mit Komplimenten für den König, die am Schlufs eingeschoben sind, jedoch nach einer Bemerkung in der Handschrift im Falle der Abwesenheit des Königs ausgelassen werden sollten. In späterer Zeit hat Heywood den Knaben der königlichen Kapelle Interludien einstudiert; mit ihnen führte er z. B. eines im Februar 1537/8 vor seiner Gönnerin, der Prinzessin Maria auf; nach unserm Gefühl wäre allerdings bei einigen der erhaltenen Stücke die Aufführung durch Knaben schon wegen des Inhalts sehr auffallend.

Mit besonderer Vorliebe bewegt sich Heywood in der Form des dramatischen Streitgedichts, die ja von alters her bei den Spielleuten eingebürgert war. In Wit and Folly streiten James und John miteinander. James behauptet, die Narren seien im Leben besser daran als die Klugen; John behauptet das Umgekehrte und Jerome giebt den Ausschlag, indem er auf Johns Seite tritt. Ein Streitgedicht ist auch das Spiel von der Liebe, das, wie aus der Schlufsstrophe hervorgeht, zur Weihnachtszeit, dieser „accustomyd tyme of honest myrth“, aufgeführt wurde.

---

1) Zur Bibliographie vgl. Brandl S. XLVIIf., Grey im Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen 106, 141.

Hier treten zwei streitende Paare auf, einerseits der nichtgeliebte Liebhaber und die nichtliebende Geliebte, andrerseits der „Liebende und Geliebte“ und der „weder Liebende noch Geliebte“. Das erste Paar streitet, wer unglücklicher, das zweite, wer glücklicher sei. Der weder Liebende noch Geliebte ist als Vice bezeichnet, er erschreckt seinen Gegner mit der falschen Nachricht, seine Geliebte sei bei einem Brande umgekommen; bei dieser Gelegenheit stürzt er herein mit brennenden Raketen auf dem Kopfe, ein Effekt, der auch anderwärts in der Rolle des Vice vorkommt. Wenn hier das Streitgedichtmotiv dramatisch belebter ist als im vorhergehenden Fall, so gilt dies in noch höherem Grade von dem Spiel vom Wetter. Zu Anfang werden wir in den Olymp geführt und erfahren von Jupiter, dafs gegen Phoebus, gegen Aeolus und gegen die regenspendende Phoebe Klagen vorgebracht worden sind, daher soll auf Jupiters Befehl der Vice „Merry report“ die Erdenbewohner auffordern, ihre Wünsche in Bezug auf das Wetter vorzutragen. Natürlich hat jeder dabei nur sein Interesse im Auge: der Edelmann die Jagd, der seehandeltreibende Kaufmann, der Wassermüller, der Windmüller und die Waschfrau ihr Gewerbe, der Knabe endlich das Schneeballwerfen, so dafs Jupiter nichts Besseres thun kann, als es bei dem alten Wechsel bewenden zu lassen. Wie man sieht, hat sich Heywood dankbare Stoffe gewählt, das zweite Stück erinnert an die Streitfragen der Liebeshöfe, beim dritten hat er offenbar die Aesopische Fabel (ed. Hauptmann Nr. 266) verwertet, wo die Frau eines Gärtners die Götter um Regen anfleht, die Frau des Töpfers hingegen um trockenes Wetter und Sonnenschein bittet.

Zu den Streitgedichten[1] mufs auch das bekannteste unter Heywoods Stücken gerechnet werden: The four P. P. (die vier P). Wie im Spiel von „Wit and Folly“ fangen hier alle Mitspielenden mit dem nämlichen Buchstaben an: der Palmer (Pilger),

1) Dem Heywood wird auch das Bruchstück eines Streitgedichts zugeschrieben, das in Bd. I der Bagford Ballads im Britischen Museum eingeklebt ist. Ein Kaufmann und ein Bauer streiten, welcher von beiden Ständen nobler sei. Über das Verhältnis dieses Streitgedichts zu demjenigen, dessen Titel bei Brandl S. XLVIII abgedruckt ist, vermag ich nichts anzugeben.

Pardoner (Ablafshändler), Pothecary (Apotheker) und Pedlar (Hausierer). Der Ablafshändler mit seinem schwindelhaften Reliquienkram ist ja in der satirischen Litteratur des späteren Mittelalters eine stehende Figur. Boccaccio hatte einen solchen im Decamerone (VI, 10) mit behaglichem Humor, Reuchlin in seiner Komödie Sergius mit schwerfälliger Satire geschildert; Heywood entlehnte für seinen Pardoner manches aus der Schilderung eines derartigen Gesellen in Chaucers Canterbury-Geschichten. Er gerät mit dem Palmer in Streit und behauptet, durch die Ablafsbriefe könne man bequemer und billiger in den Himmel kommen als durch Pilgerfahrten, aber der Apotheker meint, um in den Himmel zu kommen, müsse man doch vor allen Dingen sterben und dabei könne man ihn anstandshalber nicht entbehren.[1] Der Hausierer wird in diesem Wettstreit zum Richter aufgerufen und erklärt, er werde dem den ersten Rang zuerkennen, der die unwahrscheinlichste Lügengeschichte erzähle. Nun erzählt der Apotheker von den wunderbaren Wirkungen seiner Klistierspritze, der Ablafskrämer giebt eine lustige Geschichte zum besten, wie er ein Weib aus der Hölle befreite, doch endlich trägt der Wallfahrer den Sieg davon, der behauptet, nie ein zorniges Weib gesehen zu haben.

Eine ähnliche satirische Tendenz hat das Spiel vom Ablafskrämer und Mönch (Pardoner and Friar). Hier ist als Schauplatz eine Kirche gedacht. Der Mönch wendet sich an die Anwesenden, als ob sie die versammelte Gemeinde seien und preist seinen Orden, aber der Ablafskrämer tritt dazwischen und preist in der üblichen Weise seine Reliquien, den Arm des heiligen Sonntag, die Zehe der heiligen Dreieinigkeit und dergleichen mehr und meint, diese Reliquien seien viel erbaulicher als all das Geschwätz von der heiligen Schrift. Schliefslich reden beide zu gleicher Zeit, überschreien einander und geraten so in Hitze, dafs in diesem Falle sich aus dem theoretischen Streit eine wirkliche dramatische Handlung in Gestalt einer Prügelei entwickelt. Vergebens tritt der Ortspfarrer

1) No soul, ye know, entereth heaven-gate
till from the body he be separate:
And whom have ye known die honestly
without help of the 'pothecary?

mit seinem Gevatter dazwischen, die Wütenden fallen zum Schlufs über die Friedensstifter her und lassen sie mit blutigen Köpfen auf der Bühne stehen. In diesem Falle nähert sich Heywood mehr dem Stil der schwankartigen Possenspiele und vermutlich hat er auch ein französisches Vorbild gehabt; wenigstens enthält der Lyoner Sammelband[1] eine ähnliche Farce vom Ablafskrämer und Theriakshändler, die ganz in der nämlichen Art zu gleicher Zeit ihre Ware anpreisen und dann zu Schimpfworten und Prügeln übergehen. Ebenso bewegt sich auch das Spiel von Johan dem Ehemann und seiner Frau Tyb in dem üblichen Geleise des Possenspiels: Johan steht unter dem Pantoffel seiner Frau, die ein Liebesverhältnis mit dem Priester hat; er wagt nichts einzuwenden, als seine Frau den Priester zu einer Pastete einlädt und mit diesem den Leckerbissen verspeist, während Johan zusehen und einen durchlöcherten Wasserkrug ausbessern mufs. Doch reifst ihm schliefslich die Geduld und so bleibt die übliche Prügelscene nicht aus. Vortrefflich ist der Anfangsmonolog, wo Johan in einem ähnlichen Stil wie Hans Sachs die Zuschauer begrüfst und sich über sein Hauskreuz beklagt; er überlegt sich hin und her, ob er das Weib durchprügeln soll, aber wenn er sie dabei totschlägt, wird er aufgehängt, und wenn sie am Leben bleibt, wird sie nur noch schlimmer. Schliefslich rafft er sich zu dem kühnen Entschlufs empor, sie zu prügeln; als jedoch die Frau hinzutritt, die die letzten Worte gehört hat, wird er plötzlich kleinlaut und will nicht gestehen, was er mit seinen Worten meinte.

In allen diesen Stücken fliefst der Dialog leicht und lebendig dahin, doch verweilt Heywood öfters zu behaglich bei der Ausmalung der Situationen und kann kein rechtes Ende finden. Das Spiel vom Wetter umfafst 1255, das von der Liebe 1573 Verse, also drei- oder viermal so viel als der gewöhnliche Umfang eines Hans Sachs'schen Schwanks, das Spiel von Johan hat trotz dem breiten Vortrag der grotesken Gespräche doch ein flotteres dramatisches Tempo. Es hat sich gewifs nur ein kleiner Teil von Heywoods Dramen erhalten, in einem

1) Vgl. Petit de Julleville, Répertoire No. 159.

halb lustigen, halb rührenden Epigramm aus seinen späteren Jahren schreibt er sich viele tolle Spiele und wenige gute Werke zu.[1] Vielleicht bedauerte er es später, durch seine Satiren gegen den geistlichen Stand die Stimmung genährt zu haben, die in der Reformation zum Ausdruck kam. Die Spiele vom Ablafskrämer und von Johan sind wohl entstanden, ehe die Reformation nach England hinüberwirkte. Wenn aber am Schlufs des Spiels von den vier P. der Pilger hervorhebt, es solle das alles blofs ein harmloser Spafs sein, und den Herrn bittet, alle Anwesenden im Glauben an die allgemeine Kirche zu erhalten, so blickt deutlich die Empfindung hindurch, dafs eigentlich schon die Zeit vorbei war, wo ein guter Katholik sich erlauben durfte, über diese Dinge zu spotten.

Aufser Heywoods Interludes hat sich in diesem Stil nichts mehr erhalten, wie lange aber die kurzen schwankartigen Possen nach mittelalterlicher Art noch beliebt waren, ergiebt sich aus einem Stück: Tom Tiler und sein Weib, das zuerst 1578 gedruckt wurde, und auf das sich dann noch in der späteren Litteratur Anspielungen finden. Über die Entstehungszeit ist nichts bekannt; nach dem Prolog zu schliefsen mufs das Stück für Schüler oder Chorknaben (pretty boyes) geschrieben sein. Hier sind Elemente der Posse und der Moralität miteinander vermischt. Zu Beginn des Stücks erscheinen Destiny und Desire, aus ihrer Unterredung erfahren wir, dafs Destiny den Ziegelbrenner Tom mit einem Weibe verbunden hat, das zwar einen allegorischen Namen führt, aber im übrigen eine nur allzu konkrete Persönlichkeit ist. Sie heifst Strife (Zank) und thut nichts, als ihrem Manne durch häuslichen Zwist das Leben sauer machen und mit ihren Gevatterinnen zechen. Tom, der Ziegelbrenner, ist also keiner von denen, die den Speck zu Dunmo holen können[2]; er klagt sein Leid Tom, dem Schneider, dieser verkleidet sich als Tom Ziegelbrenner, tritt in dieser Maske der Frau Strife sehr energisch entgegen und prügelt sie gehörig durch. Als nun ihr richtiger Mann nach Hause kommt,

---

1) Hazlitt-Dodsley 1, 329.

2) Vgl. zu dieser Redensart die oben S. 288 citierte Stelle aus Wanders Sprichwörterlexikon.

ist sie natürlich zunächst weit milder gestimmt als gewöhnlich. doch nachdem sie die Täuschung bemerkt hat, geht sie in gewohnter Weise mit einem Stock auf den Mann los, bis denn endlich die allegorische Gestalt Patience erscheint und die beiden wenigstens einigermafsen miteinander aussöhnt. Das beste an dem Stück ist die lebendige Handhabung des Reims im Dialog und in den eingelegten Gesängen.[1]

Noch mufs in diesem Zusammenhang bemerkt werden, dafs die alten volkstümlichen Robin-Hood-Spiele (s. o. 1, 455) bis weit in das sechzehnte Jahrhundert hinein fortdauerten. Doch hat natürlich die puritanische Richtung gleich bei ihren ersten Anfängen hiergegen wie gegen alle ähnlichen Lustbarkeiten geeifert. In Schottland wurden die Robin-Hood-Spiele schon 1555 durch eine Parlamentsakte verboten; als aber 1561, im Jahre von Maria Stuarts Rückkehr aus Frankreich, die katholische Partei wieder ihr Haupt erhob, versuchte sie mit kluger Berechnung auch die Freude des Volks an diesen Spielen von neuem zu wecken; der Eiferer Knox hat über diese Wiederbelebung des Robin Hood als über eine papistische „enormity", mit den Ausdrücken höchster Entrüstung berichtet. In der Geschichte des Dramas in England werden uns später noch ähnliche Bestrebungen der puritanischen Partei entgegentreten.[2]

Neben den Schwänken stehen komische Dramen, in denen sich der Einflufs altrömischer und humanistischer Vorbilder offenbart; allerdings hat sich in den englischen Nachahmungen dieser Vorbilder die kräftige nationale Eigenart mit Entschiedenheit geltend gemacht. In der Zeit bis etwa 1530 hören

---

1) Tom der Ziegelbrenner singt bei seinem ersten Auftreten ein Lied mit dem Refrain: For wedding and hanging is destiny. Im Dialog herrscht die Binnenreimzeile z. B.

> To lead such a life with sorrow and grief
> as I tell you true is to bad for a Jew,
> she has but such skill to do what she will etc.

Ein Neudruck von F. Schilling in den Transactions of the modern language association (1900) 15, 261 ff.; 841 Zeilen.

2) Über Robin-Hood-Spiele zu Melton (Leicestershire) im Jahre 1556 vgl. die von Billson im County folklore (Printed extracts III. S. 135) mitgeteilten Rechnungsbelege. Die Litteratur über Schottland bei Irving. History of Scotch Poetry. Edinb. 1861. S. 445.

wir nichts davon, dafs die Theaterlust in gelehrten Kreisen sich anders als durch Aufführung lateinischer Stücke geäufsert hätte; wenn die Universitätsangehörigen sich an englischen Aufführungen ergötzen wollten, so wurden, wie es scheint, wandernde Schauspieler und Spielleute herangezogen.[1] Das erste Zeugnis, dafs die dramatische Kunst des klassischen Altertums auch auf die Landessprache hinüberwirkte, besitzen wir in einer Übersetzung der Andria, von der sich ein Druck aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts erhalten hat. Sie ist, wie aus dem Prolog und Epilog hervorgeht, von mehreren gemeinsam zum Zweck einer Aufführung angefertigt worden; unter den Zuschauern befanden sich auch Würdenträger, die als „your wisdoms“ angeredet werden. Die Übersetzer bekennen, dafs die reiche Ausbildung der englischen Sprache durch Chaucer, Gower und Lydgate sie zu ihrem Unternehmen ermutigt habe. Es sei doch am besten, wenn man für Engländer englische Aufführungen veranstalte; auch solle man die Vorführung einer Übersetzung nicht übelnehmen, denn das Original sei ja gleichfalls eine Übersetzung. Im allgemeinen scheinen die Übersetzer sich genau an das Original angeschlossen und, wenn man von einem kleinen Seitenhieb auf das Papsttum absieht[2], auch keine selbständigen Zuthaten gewagt zu haben; die gewählte Form (siebenzeilige Chaucerstrophen) ist allerdings wenig geeignet den Eindruck des Originals wiederzugeben.

Ferner besitzen wir englische Bearbeitungen von neulateinischen Dramen, die offenbar von Pädagogen für ihre Schüler angefertigt wurden. Das Possenspiel Thersites, das aus dem Jahre 1537 stammt[3], ist eine freie Bearbeitung eines harmlos

---

1) Näheres hierüber s. u.

2) Die Worte der Mysis 730: „Nova nunc religio unde in haec incessit?“ sind übersetzt: „Where dydyst all thys pope holynes fynd?“ Prolog und Epilog abgedruckt bei Flügel (Neuenglisches Lesebuch, Halle 1895, 1, 96 ff.) der als Entstehungszeit des Drucks das Jahr 1520 mutmafst. Aufserdem vgl. Collier 2, 279, wo die Scene mitgeteilt ist, aus der die obigen Worte stammen.

3) Im Schlufsgebet wird die Königin Lady Jane [Seymour] und ihr Sohn erwähnt; es ist dies, beiläufig bemerkt, das erste bis jetzt bekannte Beispiel für die später noch häufig vorkommende Sitte, eine dramatische Dichtung mit einem Gebet für das Herrscherhaus zu beschliefsen.

lustigen Schwanks des Ravisius Textor, den wir schon früher kennen lernten. Im Englischen bewegt sich der Prahler in einem volkstümlicheren Ton; er will es mit den Helden der Tafelrunde aufnehmen und will sogar den Himmel stürmen, denn er meint, ein simpler Fischer werde wohl einen solchen Helden hereinlassen müssen. Und zum Schlufs ist noch eine Scene angehängt, wie die Mutter des Thersites dem kleinen Telemach mit einem grotesken Segensspruch die Würmer austreibt, obwohl ihr Sohn in früherer Zeit von Telemachs Vater Ulysses so schlecht behandelt wurde; man kann sich wohl denken, wie das alles in einem marionettenhaften Ton, zum Teil mit unflätiger Derbheit vorgetragen, die Darsteller belustigt haben wird. Aus den scenischen Anweisungen ergiebt sich, dafs jede Person auf der Bühne ihren festen Standort hatte.

Ravisius Textors weiberfeindlicher Dialog „Juvenis, pater, uxor“ fand einen englischen Bearbeiter in Thomas Ingelend, der sich selber als ehemaligen Cambridgeman bezeichnet. Er hat in seinem „Disobedient child“ für seine Zuschauer das Interesse durch Übertragung der Handlung nach London gesteigert, im übrigen hat er durch seine pedantische Ungeschicklichkeit die possierliche Wirkung des Originals noch unfreiwillig vermehrt. Besonders deutlich zeigt sich dies in einem Monolog des Vaters, der uns erzählt, wie er die Nachricht von der unglückseligen Heirat seines Sohnes vernommen habe: „Als ich die Botschaft erhielt, ging ich in meine Kammer und begann mein Unglück mit folgenden Worten zu beklagen....“ Schlufs: „Aber jetzt ist es Zeit, dafs ich zum Essen gehe, ich fürchte es ist schon angebrannt.“ Zwischen die Scenen, in denen die Leiden des geplagten Ehemanns geschildert werden, hat Ingelend den Teufel eingeschoben, der in einem Monolog seine Zufriedenheit über die Entwicklung der Dinge ausdrückt.[1]

Auch die Komödie von Calisto und Melibaea ist hier zu erwähnen, denn sie beruht gleichfalls auf einem dialogischen

---

1) Neudruck des Thersites bei Hazlitt-Dodsley 1, 389 ff., Neudruck des Disobedient child ebenda 2, 265 ff.; am Schlufs steht ein Gebet für die Königin Elisabeth. Hinsichtlich des Thersites hat auch schon Vodoz auf die Abhängigkeit von Ravisius Textor hingewiesen; vgl. meine oben 2, 66 citierte Besprechung.

Werke, das in der Frühzeit des Humanismus beliebt war. Der anonyme Verfasser hat Situationen aus der spanischen Celestina (s. o.) zu einem Theaterstück verarbeitet, das, wie schon aus den lateinischen Bühnenanweisungen hervorgeht, zu einer Aufführung durch die Zöglinge einer Gelehrtenschule bestimmt war. Er führt uns Calisto vor, wie er dem Sempronio sein Liebesleid klagt und wie er die kupplerische Celestina als Vermittlerin gewinnt, dann sehen wir, wie Celestina als Garnverkäuferin zu Melibaea kommt und sie mit ihren verführerischen Reden umstrickt. Aber nachdem Celestina sich entfernt hat, folgt anstatt der tragischen Verwicklung ein erbaulich moralisierender Schlufs. Der Vater Melibaeas tritt auf und erzählt seiner Tochter, er sei durch ein Traumgesicht belehrt worden, dafs ihr eine grofse Gefahr drohe; Melibaea macht ihrem Vater ein reuiges Geständnis über ihre Unterredung mit Celestina und beschliefst, tugendhaft zu bleiben, worauf der Vater sich noch mit einigen frommen Ermahnungen an die anwesenden Väter, Mütter und Töchter wendet. Es ist eine gutgemeinte, aber trockene und dürftige Entstellung des lebensvollen Originals.[1]

Aufserdem hat sich ein merkwürdiges Schuldrama erhalten, in welchem eine Situation aus der römischen Komödie zu einem kleinen Schwank verarbeitet ist: das Interludium von Jack Juggler.[2] Hier wird eine Begebenheit aus Plautus Amphitruo — wie nämlich Sosia nach Hause kommt und dort schon einen andern Sosia vorfindet, der ihn nicht einlassen will — nach London übertragen; die Handlung spielt sich blofs zwischen fünf Personen ab. Der Rüpel Jenkin wird von seinem Herrn nach Hause geschickt, um die Frau zu einem Schmause herbeizuholen; Jack Juggler, der etwas vom lustigen Teufel an sich hat, beobachtet, wie Jenkin unterwegs herumlungert und unnütze Streiche macht, er eilt ihm voraus und nimmt wie Merkur bei Plautus an der Thür die Stelle des Dieners ein. Schon durch diese Abänderungen sind allerlei lustige neue

1) Der erste Druck erschien bei John Rastell, also zwischen c. 1515 und 1536, Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 1, 51 ff.

2) Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 2, 103 ff. Der Originaldruck erschien bei William Copland, also zwischen 1548 und 1569.

Zusätze zur überlieferten Situation bedingt. Im Prolog wird die Entlehnung aus Plautus zugestanden, und nachdem durch Berufungen auf Cicero und Dionysius Cato die Berechtigung der Interludes erwiesen ist, um Nachsicht für die kleinen Knaben gebeten, die das Stück aufführten; nach dem Titelholzschnitt zu urteilen, wurde die komische Wirkung der Hauptrolle dadurch erhöht, dafs man sie einem besonders kleinen Knirps anvertraute. Und das tragikomische Schicksal des Knechts, der nicht mehr glauben darf, er sei er selber, giebt dem Dichter im Nachwort Gelegenheit zu einer kühnen Anspielung auf die Zeit, wo in England so mancher Meinungswechsel durch den Gewissensdruck von oben erzwungen wurde: man werde auch jetzt noch oft mit Gewalt genötigt, zu glauben, eine Krähe sei weifs und der Mond sei aus grünem Käse gemacht.

Der erste und einzige bekannte Versuch, in englischer Sprache eine regelrechte Komödie nach dem Muster des Plautus und Terenz zu dichten, rührt von dem Schulmann Nicholas Udall her († 1556). Nachdem König Heinrich VIII. mit Rom gebrochen hatte, geberdete sich Udall als eifriger Anhänger der Reformation. Für den Einzug der reformationsfreundlichen Anna Boleyn in London 1532 dichtete er in Gemeinschaft mit Leland ein Pageant, in welchem das Urteil des Paris dargestellt war; doch that Paris den Ausspruch, dafs keine der Göttinnen des Apfels so würdig sei wie die Königin; ein Kompliment, das späterhin auch Annas eitle Tochter Elisabeth mit Vergnügen in mehreren Festspielen über sich ergehen liefs. Udall wirkte von 1534—41 als Rektor an der berühmten Schule von Eton, wo es Sitte war, dafs der Lehrer um St. Andreas (30. November) einige Stücke auswählte, die die Schüler dann um Weihnachten aufführten. Es konnten das auch englische Stücke sein, wenn sie nur Witz und Anmut (acumen et leporem) hatten.[1] Gewifs liefs Udall bei dieser Gelegenheit öfters Komödien des Terenz aufführen, aus denen er bereits 1533 eine Blumenlese für den Unterricht im Lateinsprechen veranstaltet hatte. Doch wird er ca. 1540 auch als selbständiger Verfasser lateinischer Komödien, sowie einer — jedenfalls stark

1) Nach Warton, citiert bei Collier 2, 445f.

tendenziösen — Tragödie vom Papsttum bezeichnet. In den ersten Jahren der Königin Maria wirkte er als Rektor der Westminsterschule in London und veranstaltete öfters Aufführungen vor der neuen Herrscherin, wonach es scheint, als ob er sich dem neuen Kurs anbequemt hätte. Noch 1564 spielten die Studenten in Cambridge vor der Königin Elisabeth eine von Udall verfaſste biblische Tragödie Ezechias. Das einzige erhaltene Drama Udalls ist der Ralph Roister Doister. Im Prolog gesteht der Dichter zu, er wolle nach dem Vorbilde des Plautus und Terenz durch die Komödie weise Lehren erteilen, doch ohne alle unanständigen Späſse (Scurrility). Auch hier ist in der Hauptperson eine Gestalt des römischen Lustspiels auf den Boden der englischen Hauptstadt übertragen: der prahlerische Soldat, der sich seiner Kriegsthaten und seiner Unwiderstehlichkeit beim schönen Geschlecht rühmt, nach der Schablone des Plautinischen Miles gloriosus und des Terenzischen Thraso. Der Parasit Matthew Merrygreek, der ebenso wie sein römischer Vorgänger Gnatho uns durch ironische Zwischenbemerkungen erkennen läſst, wie wenig er seinen Gönner ernsthaft nimmt, hat dabei doch auch vom englischen Vice manche Züge angenommen, die sich mit seiner Rolle leicht vereinigen lieſsen. Er erzählt dem Krieger, wie er von den Weibern mit Fragen bestürmt werde, wer der herrliche Mann sei; er erwidere dann, Ralph sei so tapfer wie Alexander und Karl der Groſse, so weise wie Cato, aber für die Weiber sei es schon genug, wenn sie seinen Rücken sehen könnten; sein Gesicht sei nur für die edelsten und vornehmsten Damen. Dadurch macht er ihm nur um so mehr Lust, sich um die schöne und reiche Dame Custance zu bewerben und zwar sucht Ralph sich der Dame durch Vermittelung ihrer Mägde zu nähern; es entwickelt sich eine höchst belustigende Scene, wie er auf der Bühne steht, der alten Amme zuredet und dann seine Diener herbeikommen, die wir uns als kümmerliche Gestalten in groteskem Aufputz zu denken haben; Matthew redet den Dienern ein, daſs dies die Geliebte ihres Herrn sei. Natürlich hat Ralph mit seinen Werbungen bei Dame Custance kein Glück; er will sich für die angethane Schmach rächen. Ebenso wie der Thraso des Terenz erscheint er in drohender Haltung an der Spitze seiner Diener, aber

Dame Custance und ihre Mägde, mit Besen, Kochlöffeln und dergleichen bewaffnet, schlagen ihn schmählich in die Flucht. Von geringerem Interesse ist die Nebenhandlung, die uns vorführt, wie durch Ralphs Werbungen die Eifersucht des Kaufmanns Gawin Goodluck, eines ernsthaften Liebhabers erregt, dann aber wieder leicht beschwichtigt wird. Es ist alles in allem eine sehr gute Schulkomödie, der possierliche Ton der Knittelverse pafst ausgezeichnet zu den naiven und zum Teil etwas pedantischen Späfsen, die dabei durchaus harmlos und anständig sind: auch in diesem Fall glaubt man beim Lesen an der Freude der Schulknaben teilzunehmen. Am allerbeliebtesten war jedoch ein grammatischer Spafs, der in die Handlung verflochten ist. Ralph hat von einem Schreiber einen gereimten Liebesbrief aufsetzen lassen, den Merrygreek der Dame Custance vorliest, doch macht der Schalk falsche Satzpausen und richtet es dadurch so ein, dafs ein entgegengesetzter Sinn herauskommt als der beabsichtigte: „Holde Dame, ich liebe Euch durchaus nicht — In Rücksicht auf Euren grofsen Reichtum — Wegen Eurer Person, Eurer Schönheit und Eures Geistes Verehre ich Euch keineswegs — Traurig zu hören, dafs es Euch gut geht u. s. w." Natürlich erreicht Ralph mit diesem Briefe nicht die gewünschte Wirkung; er gerät in die höchste Wut gegen den Schreiber, doch weifs dieser durch richtige Vorlesung des Briefes sich zu verteidigen.[1] Dieser Brief wird in der dritten Auflage von Thomas Wilsons Lehrbuch der Logik (1553) citiert; während er in den Ausgaben von 1550/51 und 1552 fehlt; dies scheint dafür zu sprechen, dafs das Stück während Udalls Lehrthätigkeit in London entstand, wohin ja auch die lokalen Anspielungen weisen.[2] Durch Wilson erfahren wir auch den Namen des Verfassers; in dem einzigen erhaltenen Exemplar eines Druckes fehlt das Titelblatt.

Ralph Roister Doister steht völlig vereinzelt da, was wir sonst noch aus der nächsten Zeit von rein komischen Dichtungen

---

1) Ein ähnlicher Effekt im Prolog vom Rüpelspiel im Sommernachtstraum V, 1.

2) Zur Datierung vgl. Hales in den englischen Studien 18, 409 ff.; dafs das Stück nach 1546 entstand, will Hales aus einigen Anklängen an die in diesem Jahr erschienenen Proverbs von Heywood schliefsen.

besitzen, hat mit Plautus und Terenz keinen Zusammenhang. Das Lustspiel Gammer Gurtons needle ist nach der gewöhnlichen Annahme verfafst von dem späteren Bischof Still, da er noch als Magister artium in Christ's College zu Cambridge lebte und wurde ebendort — wahrscheinlich 1556 — aufgeführt[1]; es galt schon im 17. Jahrhundert als die erste englische Komödie, die in Akte und Scenen eingeteilt war und ein regelmäfsiges Aussehen hatte.[2] Im 19. Jahrhundert wurde das Stück durch die Entdeckung des Ralph Roister Doister nicht nur aus dieser Stellung verdrängt, sondern auch von den meisten Litterarhistorikern dem älteren Stück gegenüber viel zu ungünstig beurteilt. Dazu mag beigetragen haben, dafs sich manches Derbe und Obscöne darin findet, es ist eben auch nicht von einem Schulmeister für halbwüchsige Knaben verfafst, sondern aus einem Kreis übermütiger und lebenslustiger junger Leute hervorgegangen. Mit der mittelalterlichen Tradition ist es allerdings trotz der früher so hoch gepriesenen Regelmäfsigkeit viel näher verwandt als Udalls Komödie.

Im Mittelpunkt der Intrigue steht auch hier die wohlbekannte Figur des unheilstiftenden, schadenfrohen Clowns. Diesmal ist er einer von jenen Strolchen, die sich unter dem

---

1) Gedruckt 1575, nach Ausweis des Titels „vor nicht langer Zeit" in Christ's College in Cambridge gespielt und von „Mr S., Master of Art" verfafst. Still wurde 1565 M. A. und wir wissen, dafs 1566, während Still noch zu Christ's College gehörte, dort die Rechnung für das Gerüst zur Aufführung eines Spiels bezahlt wurde. Dafs dies Spiel Gammer Gurtons needle war und dafs Still mit dem Mr S. gemeint ist, diese Ansicht hat zuerst Reed 1782 ausgesprochen und damit begründet, dafs Still damals in Christ's College der einzige M. A. mit dem Anfangsbuchstaben S. gewesen sei, doch gab es thatsächlich in der fraglichen Zeit im Collegium noch zwölf andere M. A. mit diesem Anfangsbuchstaben. Vgl. die Ausführungen von Rofs (Modern language notes 7, 161 ff. und Anglia 19, 297 ff.), der auch auf den bemerkenswerten Umstand hinweist, dafs Stills Schüler, Freund und Verehrer Harington in seiner ausführlichen Charakteristik Stills nichts von dem Lustspiel erwähnt; dagegen citiert Rofs einige Stellen aus den Martin-Marprelate-Streitschriften 1588 und 1589, aus denen hervorzugehen scheint, dafs man damals einen andern Geistlichen, John Bridges, für den Verfasser des Lustspiels hielt.

2) That look like regular vgl. Wrights historia histrionica 1699 (Hazlitt-Dodsley 15, 428).

Vorgeben, geistesgestört zu sein, auf dem Lande herumtrieben und den Leuten Almosen entlockten[1]; er befindet sich gerade in einem Ort, wie es scheint, einem wohlhäbigen Pfarrdorf, wo ein tragikomischer Unfall ihm Gelegenheit giebt, die Leute aufeinander zu hetzen. Die Gevatterin Gurton hat einen Knecht Hodge, den am letzten Sonntag die Magd Christiane Clack freundlich angelächelt hat und der nun, um sich vor ihr das nächste Mal möglichst vorteilhaft zu präsentieren, den Wunsch hegt, seine Herrin möge ihm ein Loch in seinen Hosen ausbessern. Doch wie sie gerade bei der Arbeit ist, will die Katze an der Milch naschen, die Gevatterin springt auf, sie zu verscheuchen, und wie sie wieder zur Arbeit zurückkehrt, kann sie ihre Nadel nicht finden. Als das Stück beginnt, ist das ganze Haus wegen dieses Verlustes schon zwei Tage lang in Aufruhr. Der Vagabund Diccon weifs die Gevatterin auf den Gedanken zu bringen, ihre Nachbarin, Dame Chat habe die Nadel gefunden, aber kaum hat er diesen Verdacht erregt, so geht er zu Dame Chat und redet ihr vor, die Gevatterin bringe sie in den Ruf einer Diebin und sage, sie habe ihren Hahn gestohlen. Als nun die Gevatterin erscheint und Dame Chat um die Erstattung ihres Eigentums bittet, wobei sie natürlich an die Nadel denkt, meint Dame Chat, es handle sich um den Hahn, und natürlich dauert es nicht lange, bis die Unterredung in eine Flut von Schimpfwörtern und endlich in Prügel übergeht. Nun will die Gevatterin den Pfarrvikar Doktor Rat um seine Vermittlung angehen, er wird aus dem Wirtshaus herbeigeholt und kommt, indem er vor sich hin brummt und schilt, er könne nicht einmal ruhig zwei Kannen Bier austrinken, aber er müsse doch, schon in Rücksicht auf die Zinsferkel und -Gänse die Wünsche seiner Pfarrkinder erfüllen. Aber auch die Vermittlung des Pfarrers scheitert an einem Doppelspiel Diccons. Er sagt der Dame Chat, der Knecht der Gevatterin wolle sich aus Rache in den Hühnerstall einschleichen und ihr Federvieh umbringen, dem Pfarrer dagegen weifs er einzureden, wenn er durch das Loch im Hühnerstall in Dame Chats Haus hineinkrieche, dann könne er sie als Besitzerin der

1) Über diese Menschenklasse, die bekanntlich auch in Shakespeares Lear vorkommt, vgl. Hazlitt-Dodsley 3, 170f.

vermifsten Nadel ertappen. Natürlich wird der Pfarrer im Dunkeln für den erwarteten Dieb gehalten und bekommt jämmerliche Prügel. Er beklagt sich beim Richter, der nun die ganze Gesellschaft vor sich citiert und so natürlich sehr schnell den Missethäter ermittelt. Doch erhält Diccon nur eine sehr glimpfliche Strafe, er mufs auf Hodges Hosen schwören, dafs er zur Wiederfindung der Nadel behilflich sein wolle. Indem er den Schwur leistet, giebt er Hodge einen Klaps auf den Hintern, dieser schreit laut auf, denn Diccon hat ihm die vermifste Nadel, die noch in seinen Hosen steckte, ins Fleisch getrieben. Damit ist endlich die Lösung des verworrenen Knotens gefunden, und Diccon wendet sich an die Zuschauer mit einem Plaudite. Dies ist, wenn man von dem Prolog und der Einteilung in fünf Akte absieht, das einzige Klassische an der ganzen Komödie.

Wie man sieht, ist das Stück weit origineller als Ralph Roister Doister. Figuren wie der intrigante Clown, der dumme Knecht, die zankenden Gevatterinnen, der verbauerte Landpfarrer waren ja in den Schwänken des mittelalterlichen Stils oft genug aufgetreten, hier haben wir aber lauter vom Dichter selbst glücklich beobachtete einheimische Charaktere. Auch die Pointe ist, wie es scheint, neu erfunden. Das will aber wenig bedeuten gegenüber dem Umstande, dafs wir hier nicht, wie in den mittelalterlichen Possen blofs eine dramatisierte Anekdote vor uns haben, wir sehen vielmehr hier zu unserm Erstaunen eine dramatische Technik, die an das moderne Intriguenlustspiel erinnert; die Verwirrung steigert sich in vollkommen kunstgerechter Weise und findet dann, wie in einem modernen Lustspiel, bei einer Vereinigung aller Beteiligten ihre Lösung, und ganz am Schlufs kommt noch ein völlig unerwarteter Effekt. Dabei ist der komische Gegensatz zwischen dem unbedeutenden Objekt und allen den Wirrungen und Streithändeln, die dadurch hervorgerufen werden, in vortrefflicher Weise herausgearbeitet. Wenn in der grofsen Streitscene zwischen den Gevatterinnen das bekannte Lustspielmotiv verwendet ist, dafs zwei Leute sich miteinander unterreden, ohne zu bemerken, dafs jeder von ihnen über einen andern Gegenstand spricht[1],

1) S. o. 1, 450.

so wäre es vielleicht möglich, daſs der Verfasser hier an die Scene zwischen Lyconides und Euclio in Plautus Aulularia dachte, doch können wir auch ohne diese Annahme auskommen und im übrigen zeigt er so viel Selbständigkeit und Frische, daſs wir seine spätere Abkehr von der dramatischen Dichtkunst bedauern müssen. Auch in der Sprache, die in manchen Rollen dialektisch gefärbt ist, zeigt sich eine glückliche Beobachtungsgabe. Die paarweis gereimte Langzeile herrscht vor, doch wird sie manchmal in künstlerischer Weise unterbrochen, namentlich sind die gehäuften Reime in den Schimpf- und Zankscenen sehr wirksam. Berühmt ist das vor dem zweiten Akt eingeschobene Trinklied. Wenn Wright rühmt, die Einheiten seien „duly observed", so ist das für die Einheit der Zeit allerdings richtig, hinsichtlich des Orts zeigen sich noch deutliche Spuren der mittelalterlichen Art. So geht Diccon, als er zum zweiten Mal sein Doppelspiel treibt (Akt IV Sc. 2), von der einen Seite des Schauplatzes, wo er sich mit Dame Chat unterhalten hat, hinüber auf die andere Seite zum Pfarrer.

Die italienische Komödie klassischen Stils, die in Frankreich und zum Teil auch in Spanien und Portugal die altrömischen Vorbilder verdrängte, muſste sich natürlich auch nach England verbreiten zu einer Zeit, da dort der Einfluſs der italienischen Renaissance auf allen Gebieten hervortrat. Die älteste Spur dieser Einwirkung zeigt sich im Repertoir der Londoner Juristengesellschaften, deren Tragödienaufführungen nach der italienisch-klassischen Manier uns schon bekannt sind. In demselben Jahre (1566), in welchem in Grays Inn eine englische Übersetzung von Dolces Giocasta aufgeführt wurde, spielte man dort auch die Suppositi des Ariosto, übersetzt von George Gascoigne, der auch an der Übersetzung der Giocasta beteiligt war. Es ist dies das erste englische Drama in Prosa. Der italienische Schauplatz ist beibehalten und die Abweichungen vom Text des Originals sind unbedeutend: kleine Änderungen im Lokalkolorit, Einschiebungen von Moralisationen und von Schimpfwörtern u. dgl. Um dieselbe Zeit wurde Grazzinis Spiritata, die 1561 erschienen war, von einem Ungenannten unter dem Titel „The Bugbears" in unregelmäſsig gebauten, paarweis gereimten Langzeilen übertragen und mit einigen Zusätzen im

Stil des klassischen Lustspiels versehen[1]; von einer Aufführung ist nichts bekannt. Der italienische Einflufs ist in der nächsten Zeit mehr auf dem lateinischen Universitätstheater als auf dem englischen Nationaltheater bemerkbar.

* * *

Neben den altrömischen und italienischen Komödien wirkte auch der neue niederländisch-deutsche Stil der Schulkomödie nach England hinüber. Wir sahen schon (2, 85), dafs im Jahre 1540 der Grammatiker Palsgrave den Acolastus, das grundlegende Hauptwerk der neuen Manier, ins Englische übertrug; er meint, solche Verdolmetschungen seien auch für den englischen Stil förderlich, doch wollte er zunächst ein Hilfsmittel für den lateinischen Unterricht liefern, und einzelne englische Gelehrte versuchten sich auch in lateinischen Dramen nach den fremden Mustern. Doch wirkten diese auch auf das englische Drama hinüber und hier erkennen wir besonders deutlich den Einflufs der Komödien, die, wie z. B. die Rebelles des Macropedius, mit energisch abschreckender Tendenz das Treiben fauler, nichtsnutziger Knaben und die sträfliche Nachsicht thörichter Mütter vorführen. Anklänge an diesen Typus finden wir zuerst in dem Interludium Nice Wanton, verfafst von einem bibelfesten Protestanten in der Zeit Eduards VI. (ca. 1550).[2] Es sind ebenso wie in einigen festländischen Dramen dieser Art Moralitätenmotive in die Handlung eingemischt, dagegen hält der Verfasser sich mit komischem Detail nicht lange auf und führt uns mit raschem Schritt zu dem furchtbar ernsten Schlusse. Die thörichte Mutter heifst hier Xanthippe; ihr braver Sohn Barnabas bemüht sich vergeblich, seinen Bruder Ismael und

1) Die Supposes in Hazlitts Ausg. v. Gascoignes Werken; die Bugbears nach der Handschrift herausg. v. Grabau im Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen Bd. 98 u. 99. Ob der unter dem Stück befindliche Name Johannes Jeffere den Bearbeiter bezeichnet, ist fraglich. Eine ausführliche Vergleichung beider Stücke mit den Originalen giebt Schücking, Studien über die stofflichen Beziehungen etc., Halle 1901.

2) Gedruckt 1560, Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 2, 159. Die Erwähnung des Königs S. 178 und aufserdem der bereits von Fleay S. 58 hervorgehobene unkorrekte Reim im Schlufsgebet queens-things sind für die Entstehungszeit mafsgebend.

seine Schwester Dalilah zum Schulbesuch zu bewegen. Da die Mutter die Warnungen einer Nachbarin grob zurückweist, verfallen Ismael und Dalilah um so leichter dem Versucher Iniquity, der hier nichts von seinem sonstigen Humor entwickelt. Er würfelt mit Ismael, nimmt ihm sein Geld ab und verleitet ihn dann zum Diebstahl, dann küfst er Dalilah, hat aber gleich darauf mit ihr eine grofse Zankscene. Das Schicksal der Geschwister erfüllt sich furchtbar schnell: gleich im folgenden Auftritt kommt Dalilah wieder, der Dichter schreibt vor, sie solle in Lumpen gekleidet an einem Stabe hinken, ihr Gesicht solle entweder verhüllt sein oder von der Lustseuche zerfressen. Der gute Bruder Barnabas erkennt die elende Schwester anfangs nicht wieder, dann verspricht er, sich ihrer mildherzig anzunehmen. In einer Gerichtsverhandlung wird uns hierauf vorgeführt, wie Ismael und sein Spiefsgeselle Iniquity zum Galgen verurteilt werden; eine allegorische Gestalt Worldly Shame meldet der Xanthippe das Schicksal ihrer Kinder; diese will sich mit einem Messer erstechen, wird aber noch rechtzeitig von Barnabas zurückgehalten, der das Ganze mit einer moralischen Schlufsrede beendigt.

Aufserdem zeigen sich deutliche Spuren dieser pädagogisch-dramatischen Richtung in dem merkwürdigen Lustspiel Misogonus, das um 1560 wahrscheinlich von einem sonst unbekannten Thomas Richardes verfafst wurde und nur unvollständig in einem Manuskript erhalten ist.[1] Von Homer, der als Prolog auftritt, erfahren wir, dafs die Handlung im Altertum und zwar in der italischen Stadt Laurentum spielt; trotzdem bewegen sich die Personen in der üblichen Weise auf dem Hintergrund der zeitgenössischen englischen Verhältnisse. Gleich die erste Scene erinnert an den Acolastus; der alte Philogonus klagt seinem Nachbar Eupelas, was ihm sein Sohn Misogonus für Sorgen bereite. Im folgenden sehen wir das Treiben dieses

1) Das Datum hat Collier nach Anspielungen auf historische Ereignisse ermittelt; er giebt 2, 464 ff. eine Inhaltsangabe mit Auszügen; ein vollständiger Abdruck des Manuskripts, soweit es erhalten ist, bei Brandl S. 419 ff. Der Name Thomas Richardes steht unter dem Prolog. Mutmafsungen über diese Persönlichkeit im Jahrbuch d. d. Shakespeare-Gesellschaft 36, 328 und im Litteraturblatt f. germ. u. rom. Phil. 1902, 169 (Bang).

verlorenen Sohnes sich auf der Bühne entwickeln, er sagt von sich selber, er sei so voll von Büberei „as an egge is full of meat“, er stellt seine Diener in einen Hinterhalt, damit sie den alten Eupelas prügeln, der ihm gute Lehren geben will, er veranstaltet ein Gelage, wobei auch das „zweibeinige Wildpret“ vertreten ist. In diesen wüsten Scenen fehlt es auch nicht an dick aufgetragener antikatholischer Polemik: die Meretrix Melissa möchte gern nach dem Gelage Würfel spielen und da gerade keine bei der Hand sind, wird der Priester Sir John, der immer welche bei sich hat, aus dem Bierhaus herbeigeholt. Doch wird die saubere Gesellschaft von den beiden Alten und einem treuen Diener überrascht, der Vater ist natürlich untröstlich und unterbricht die holperigen Strophen, in denen sich das Stück bewegt, durch einen Klagegesang voll mythologischer Anspielungen. Doch nun erhält er zu Beginn des dritten Aktes eine unerwartete freudige Nachricht; der Bauer Codrus, der ihm als seinem Gutsherrn zu Weihnachten zwei Kapaune bringt, erzählt ihm bei dieser Gelegenheit, dafs Misogonus nicht sein einziges Kind sei, er habe noch einen gleich bei der Geburt entführten Sohn Eugonus. Es folgt eine Reihe von Scenen, wo diese Nachricht geprüft und als richtig erwiesen wird, der Bauer Codrus mit seinen komischen Fremdwörterverdrehungen, ein stotterndes altes Weib, das Zeugnis ablegen soll, und andere groteske Figuren sorgen für einige Abwechslung, natürlich haben dabei dem Verfasser ähnliche Situationen aus dem römischen Lustspiel, besonders aus der Andria vorgeschwebt; auch hier ist bei der Wiederfindung und Wiedererkennung ein Fremdling Namens Crito mit thätig. Misogonus, über diese neue Wendung aufs höchste erzürnt, tritt bewaffnet auf, begleitet von seinen Spiefsgesellen, den Dienern Orgalus und Oenophilus, die ihn aber sogleich verlassen, da sie die veränderte Situation im Hause bemerken. Nun geht auch Misogonus in sich, er bereut sein früheres Leben und in der letzten erhaltenen Scene (4, 4) versöhnt er sich mit seinem Vater; aus dem Prolog ergiebt sich, dafs ein Bankett und Freudenfest den Schlufs bilden sollte.

Bemerkenswert ist das Stück durch die höchst originelle Art, wie hier der lustige Vertreter des bösen Prinzips auf-

gefafst ist, nämlich der Diener Cacurgus. Dem liederlichen Sohn gegenüber spielt er die Rolle eines Mephistopheles, aber wenn er mit dem Vater redet, stellt er sich wie ein harmloser Einfaltspinsel. Als sich zum Schlufs alles zum Guten wendet, wird er fortgejagt; er fragt nun, ob keiner von den Zuschauern ihn in seine Dienste nehmen wolle und hält in der bekannten Manier einen Monolog, in dem er alle seine Künste aufzählt (s. o. 1, 382); da ihm aber niemand antwortet, meint er schliefslich: „Die Narren können heutzutage betteln gehen, alle Welt ist so gescheit geworden.“ Der Verfasser steht, wie sich schon aus der Schilderung des Priesters John ergiebt, entschieden auf protestantischer Seite; einen lehrreichen Einblick in die religiösen Zustände dieser Übergangszeit gewährt der Zug, dafs der Bauer Codrus noch „nach der alten Weise“ das de profundis für die Verstorbenen sagt, was ihm der Gutsherr Philogonus als einen abergläubischen Brauch verweist. Die dramatische Wirkung des Ganzen wird beeinträchtigt durch die unglückliche metrische Form: gedehnte Langzeilen mit gekreuzten Reimen; bis man glücklich an das zweite Reimwort kommt, hat sich der Klang des ersten längst aus dem Ohr verloren.[1]

Noch deutlicher zeigt sich der Zusammenhang mit dem lateinischen Schuldrama in Gascoignes „Glass of government“ (gedr. 1575).[2] Gascoigne nennt sein Stück eine „tragicall comedie“, weil darin die Tugend belohnt und das Laster bestraft werde. Er verfafste dies moralische Drama, nachdem er in London ein sehr freies und ungebundenes Leben geführt und dann seit 1572 mit anderen Engländern einige Zeit im niederländisch-spanischen Kriege an der Seite Wilhelms von Oranien gedient hatte. In dem Lande, das er auf diese Art kennen gelernt hatte, spielt auch sein Stück, er hat es nach Antwerpen verlegt. Die Handlung zeigt am meisten Ähnlich-

1) Z. B. der Schlufs des Prologs:
Which if ye do: while Phoebus shines aboue in Azure skies
Or while Dame Luna with hir hornes hir monthly pagins playes,
We will not sease the trumpe of fame to blowe in humble wise
For all yow here, but now its tyme, I must neds go my wayes.

2) Neu herausg. v. Hazlitt in der Roxburghe Edition von Gascoignes Werken 2, 1 ff.

keit mit den Studentes des Stymmelius[1]: es wird der aufsteigende Lebenslauf des guten und der absteigende des schlechten Schülers kontrastiert, es treten auch die Väter auf, die über die Erziehung ihrer Kinder beraten und mit einem Lehrer verhandeln, und die entscheidende Wendung im Schicksal der Söhne vollzieht sich auf der Universität. Bei Gascoigne sind es zwei Brüderpaare, die beiden älteren Brüder glänzend begabt, aber ohne Ausdauer und leichtfertig; die jüngeren sind ernst und arbeitsam und bringen es so weit, daſs von der Universität weg der eine als Rat an den Hof des Pfalzgrafen, der andere als Prediger nach Genf berufen wird. Dagegen werden die Liederlichen in keinem andern dieser Stücke so furchtbar bestraft; der eine wird wegen eines Raubanfalls hingerichtet, der andere wegen Unzucht in Genf öffentlich durchgepeitscht und zur Stadt hinausgejagt, der spitzbübische Diener Ambidexter läſst ihn mehr tot als lebendig in einem benachbarten Dorfe liegen. Gascoigne wollte damit offenbar dem Kalvinismus eine Huldigung darbringen und ein entschiedenes Zeugnis ablegen von der moralischen Umwandlung, die in ihm vorgegangen war, seitdem er als lebenslustiger Gentleman von Grays Inn die liederlichen Suppositi des Ariost übersetzt hatte. Der Charakter der ungeratenen Söhne wird natürlich auch hier durch die Vorführung galanter Abenteuer ins Licht gestellt, es wird sehr anschaulich geschildert, wie die Buhlerin Lamia und ihre saubere Tante Pandarina durch ihre geschickt in Scene gesetzte Vornehmthuerei den Gimpeln imponieren und ihnen die Eroberung um so begehrenswerter erscheinen lassen. An dem Parasiten Eccho — man beachte die gut gewählten charakteristischen Namen — hat Lamia einen kundigen Berater. Sie klagt freilich über die Prediger, die jetzt wegen jeder Liebelei gleich ein solches Aufhebens machen; „ja" — meint Eccho — „wenn jetzt zwei zusammen im Bette liegen, dann meinen die bösen Zungen gleich, daſs sie etwas Schlimmes miteinander

1) Vgl. Herford S. 162f., wo der Vergleich mit den Rebelles, den Studentes und dem Acolastus im einzelnen durchgeführt ist. Auch finden sich Übereinstimmungen mit Wickrams Knabenspiegel, die vermutlich bloſs zufällig sind, denn es ist nicht abzusehen, wie Gascoigne von diesem Werk hätte Kenntnis erlangen können.

vorhätten." Es ist sehr amüsant zu beobachten, wie in diesen Scenen trotz aller moralischen Tendenz doch die Reminiscenzen des alten Lebemanns zum Vorschein kommen.

Das Stück ist ebenso wie Gascoignes Suppositi-Übersetzung in Prosa abgefafst; Verse finden sich blofs in den Chorgesängen, ferner in dem längeren Epilog in Chaucerstrophen und dem etwas kürzeren Prolog, der in der üblichen Weise des lateinischen Schuldramas den Vorzug solcher moralischer Stücke vor den liederlichen Komödien des Terenz ins Licht setzt. Aufserdem wird uns im Stück vorgeführt, wie die tugendhaften Jünglinge die moralischen Lehren in Verse bringen, die ihnen der Schulmeister vorträgt und zwar beinahe mit ebensolcher systematischer Ausführlichkeit, wie dies in einer wirklichen Lehrstunde der Fall wäre. Der Schulmeister sagt einmal, wenn einer die Schüler blofs gelehrt machen wolle, so wäre das, wie wenn einer ein Pferd blofs füttern wolle, ohne es zum Reiten abzurichten. Überhaupt sind die langatmigen Gespräche der tugendhaften Personen gänzlich undramatisch. Die Scene ist das ganze Stück hindurch in Antwerpen; nachdem die Jünglinge in der ersten Hälfte des vierten Aktes die Stadt verlassen haben, um die Universität Douai zu beziehen, werden uns ihre weiteren Schicksale durch Botenberichte vorgeführt. Der Schauplatz schwebt ganz in der Luft; bald haben wir uns ein Zimmer, bald eine Strafse als Ort der Handlung zu denken.[1]

* * *

Auf die geistlichen Spiele aus dem Gebiet der heiligen Geschichte hat der neue Stil des lateinischen Dramas in England bei weitem nicht so stark und nicht so früh hinübergewirkt wie in Deutschand. Offenbar aus dem Grunde, weil in England die Mysterien nach mittelalterlicher Art sich länger lebendig erhielten, man hat sich auch, wie es scheint, im wesentlichen darauf beschränkt, die aus früherer Zeit über-

1) Nach einer Schulscene Akt 1 Sc. 5 tritt Lamia mit ihrer Sippschaft auf und Eccho sagt (S. 23): „I sawe a frosty bearded schoolmaster instructing of foure young man erewhyle as we came in". Vielleicht hatte die Bühne einen Hintergrund, der durch einen Vorhang abgeschlossen werden konnte; vgl. Bd. IV.

lieferten Texte immer wieder vorzuführen. Eine Ausnahme bildet das neue Spiel vom König Robert von Sizilien, das in Chester 1529 erwähnt wird; es war jedenfalls ein Mirakelspiel nach mittelalterlicher Art, welches die weitverbreitete Geschichte darstellte, wie ein König ins Bad geht und während dessen ein Engel seine Gestalt und seine königliche Würde annimmt.[1] Und falls ein von Collier veröffentlichter Brief über diese Aufführung authentisch ist, müssen auch die Veranstalter der Aufführung es sich zum Bewufstsein gebracht haben, dafs es unter der Herrschaft Heinrichs VIII. nicht ganz unbedenklich war, diese Legende zu dramatisieren, in der den stolzen Beherrschern der Welt eine so deutliche Lektion erteilt wird.[2]

Nachdem Heinrichs VIII. Trennung von Rom erfolgt war, behandelten die protestantischen Tendenzdramatiker neben der Moralität auch das biblische Drama in ihrem Sinn. So hat Bale ganz in derselben Manier wie in Gods promises und Three laws auch in zwei Stücken aus der neutestamentlichen Geschichte: von der Predigt Johannes des Täufers und von der Versuchung Christi, seinen Hafs gegen das Papsttum zum Ausdruck gebracht; beide Stücke erschienen 1538, in demselben Jahre wie die erwähnten Moralitäten. In ersterem Spiel zeigt sich die Tendenz vor allem in den Rollen des Pharisäers und des Sadducäers, die sich zu Johannes begeben, um ihn zu versuchen; diese Art, die Polemik in den Stoff zu tragen, mufste für einen protestantischen Tendenzdichter sehr nahe liegen, und sie begegnet uns auch noch in mehreren Johannesdramen aus späterer Zeit. In dem Spiel von der Versuchung erscheint Satan als Mönch; er will sich auf biblische Argumente nicht einlassen, weil er sich blofs mit Kontemplation beschäftige. Von Christus zurückgewiesen, nimmt er sich vor, den „Vikar von Rom“ auf seine Seite zu ziehen, „dieser wird mich anbeten und die Welt zur Belohnung erhalten“. Aufserdem werden in

---

1) S. o. S. 47. Vgl. Collier 1, 113.

2) Die Komödie „Ite in vineam“, die Lord Berners (Bourchier, † 1533) nach Bale, Catalogus IX, 1 verfafst haben soll, sowie die comoediae aliquot, die von Bale XIV, 58 einer andern litterarisch bedeutenden Persönlichkeit, dem Bischof Gawin Douglas zugeschrieben werden, haben sich nicht mehr erhalten. Berners Komödie beruhte offenbar auf dem evangelischen Gleichnis.

einer Aufzählung der Werke Bales von 1557 noch acht verloren gegangene biblische Dramen erwähnt: der zwölfjährige Jesus, die Auferweckung des Lazarus, Simon Leprosus und fünf, die die Begebenheiten vom Abendmahle bis zur Auferstehung umfafsten. Die Passion, die ja sonst im protestantischen Drama so sehr zurücktritt, ist auf zwei Stücke verteilt; ohne Zweifel waren die Rollen der Hohenpriester und des Pilatus mit stark aufgetragener Polemik versehen.

In Schottland, wo die reformatorische Moralität durch Lindsay in so charakteristischer Weise vertreten ist, wurde gleichfalls von den Anhängern des Neuen die Polemik auch in das biblische Drama übertragen, und zwar zeigt sich in der Stoffwahl eine teilweise Übereinstimmung mit Bale. James Wedderburn, der auch durch geistliche Umdichtungen weltlicher Gesänge für die Sache der Reformation wirkte, liefs in den Jahren 1539—40 in Dundee zwei Stücke aufführen, die bei der Geistlichkeit Anstofs erregten; das eine war eine Tragödie von der Enthauptung Johannes des Täufers, das andere eine Komödie, die einen profanen Stoff, die Geschichte des Tyrannen Dionysius, behandelte.[1] In Edinburg liefs ein Dominikanermönch Kyllar ein Spiel von der Passion Christi mit allerlei Ausfällen gegen die Geistlichkeit aufführen und erlitt dafür im Februar 1539 den Feuertod. Dafs in dieser Zeit strenger Unterdrückung der neuen Lehre die Texte der antipäpstlichen Spiele verloren gingen, darf uns nicht wunder nehmen.

Doch auch aus der Zeit nach dem Sieg des Protestantismus sind uns viele biblische Stücke blofs dem Namen nach bekannt. So hören wir in den Regierungsjahren des Königs Eduard von einem Drama Hiob; in den ersten Jahren der Königin Elisabeth (1561/52) ward ein Drama „The two sins of King David“, dann 1568 eine Komödie Susanna in die Buch-

1) Interessant wäre es, wenn wir näheres über ein Drama Wedderburns mit Anspielungen auf die Zeitgeschichte wüfsten. Nach Calderwood, History of the Kirk, Wodrow-Edition (1842) 1, 141 ff. (die Stelle auch im Dictionary of nat. biogr. s. v. Wedderburn) dramatisierte er „the conjuring of a ghost, which seemed to reflect upon James V, whose confessor, Father Laing, had scandalized the king by some mummery of this kind“.

händlerregister eingetragen. Dafs Udall, der Begründer des englischen Lustspiels, aufserdem auch ein biblisches Drama Ezechias verfafste, haben wir schon früher gesehen. In Lincoln wurde 1564 ein Spiel von Tobias aufgeführt; da im Requisitenverzeichnis die Stadt Jerusalem mit Türmen und Zinnen, der Königspalast von Ninive, der Höllenrachen und dergleichen mehr aufgezählt wird, können wir auf eine Inscenierung im mittelalterlichen Stil schliefsen.[1] Im Druck besitzen wir die biblischen Dramen Esther (1561)[2], Der unbarmherzige Gläubiger (1565), Darius (1565) und Magdalena (1566). Sie alle behandeln abgegrenzte Stoffe, die auch schon auf dem Festland dramatisiert worden waren, doch zeigt sich hier auch im historischen Drama die Vorliebe der Engländer für die Moralität; überall sind allegorische Personen in die Handlung verflochten. Auch die Vertreter des komischen Elements, denen meist ein breiter Raum gewährt wird, erinnern an ähnliche Figuren in den allegorischen Stücken. Der Narr in der Esther, Hardy-dardy, scheint zu den besten Vertretern seiner Gattung zu gehören; er stellt sich zwar täppisch an, erweist sich aber doch klüger als der staatskluge Haman, der dem Einflufs der drei allegorischen Gestalten Stolz, Schmeichelei und Ehrgeiz verfällt und durch sie ins Verderben gestürzt wird. Die Allegorien scheuen hier ebensowenig vor Anachronismen zurück, wie in anderen Stücken, Ambition spricht von dem Krieg mit Schottland und Frankreich, aus welch letzterem Lande Hardy-dardy seinen Wein bezieht.[3] Wagers Stück vom hartherzigen Gläubiger (Cruell Debtter), von dem sich nur ein paar kurze Bruchstücke erhalten haben[4], rechne ich hierher, weil es offenbar eine Dramatisierung

1) Vgl. Malone-Boswell's Shakespeare 3, 26. Das Spiel wird als „standing-play" bezeichnet; vgl. Leach s. o. S. 496.

2) Nach einer nicht hinlänglich begründeten Annahme von Stopes wurde dies Drama, wie das von Jakob und Esau von William Hunnis für die Kinder der königlichen Kapelle verfafst; vgl. Athenaeum 1890 I, 538 ff.

3) Das Obige nach Collier; der Abdruck in Fuller Worthies Miscellany IV war mir nicht zugänglich.

4) Abgedruckt in den New Shakespeare Society's Transactions 1877/79 Appendix 2*ff. In den Stationers Registers ist der Verfasser blofs mit seinem Zunamen eingetragen; es könnte Lewis Wager sein, der Verfasser von Maria Magdalena, oder auch William Wager, der Verfasser von The longer thou livest, the more fool thou art; vgl. Dictionary s. v.

der Parabel Matth. XVIII, 21ff. sein sollte. Ophiletis, der Gläubiger, ein Edelmann am Hofe des Königs Basileus, hat sich durch seine Verschwendung ruiniert und ist jetzt nicht mehr wert als eine Austerschale; er hat Rigor, Flatery und Symulatyon zur Seite, also, wie das in diesen Stücken sehr häufig vorkommt, eine Dreizahl von bösen Allegorien. Im Darius[1] wird die apokryphe Geschichte dargestellt, die uns schon aus Birks Zorobabel bekannt ist, dazwischen wird vorgeführt, wie Iniquity, der Vice mit seinem hölzernen Degen gegen Equity, Charity und Constancy kämpft. Iniquity ist als Papist dargestellt; in der letzten Kampfscene wird er mit Feuerwerkskörpern beworfen, ein Effekt, wie er uns ähnlich schon in Heywoods Spiel von der Liebe begegnet ist. Bei Lewis Wagers Maria Magdalena, einem weitschweifigen Machwerk von 60 enggedruckten Seiten (1567), ergiebt sich schon aus den kurzen, von Collier 1, 242ff. mitgeteilten Proben die protestantische Tendenz; es soll gelehrt werden, wie der Glaube allein selig macht. Hier war übrigens die Einführung der Allegorien bereits durch die Tradition nahe gelegt (s. o. 1, 196). Der Vice Infidelity erscheint als Liebhaber Magdalenas, „Stolz“ und „Fleischliche Lust“ unterrichten sie im Frisieren, Schminken und anderen Toilettekünsten, und um jede Möglichkeit einer Besserung abzuschneiden, sagt ihr Iniquity, im jenseitigen Leben sei sie nun doch einmal verdammt, da solle sie wenigstens das diesseitige geniefsen, um nicht zwei Höllen anstatt einer zu haben. Aus dem Prolog geht hervor, dafs dies Stück zum Repertoir einer wandernden Schauspielertruppe gehörte, ein gleiches wird wohl auch bei den vorerwähnten biblischen Stücken der Fall sein.

Das Drama von Jakob und Esau, das 1568 im Druck erschien[2], zeigt weit deutlichere Übereinstimmung mit der Manier des humanistischen Dramas. Es ist in fünf Akte und in Scenen eingeteilt, ohne Ortswechsel. Das antike Kunstmittel der Stichomythie wird mehrmals angewandt und seine Wirkung durch den Reim verstärkt. Andrerseits fehlen die Allegorien und der

---

1) Neudruck bei Brandl S. 359ff.

2) Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 2, 185ff.; möglicherweise ist es mit einem gleichnamigen Drama identisch, das bereits 1557 in die Buchhändlerregister eingetragen wurde.

Vice. Auch hier zeigt sich im Prolog und Epilog der protestantische Charakter; die Brüder sollen ein deutliches Beispiel der Lehre von der Gnadenwahl darbieten. In den fünf Akten hat der Verfasser reichliche Gelegenheit, die Handlung breit auszumalen; er stellt blofs die zwei Ereignisse dar, wie Esau das Erstgeburtsrecht verkauft und wie der blinde Isaak durch die Verstellung Jakobs getäuscht wird; die unerfreuliche Geschichte dieses Betrugs wirkt in der breiten Ausführung doppelt widerwärtig durch die reichlich eingestreuten frommen Phrasen und Gebete Jakobs und Rebekkas. Dagegen ist der Charakter Esaus vortrefflich herausgearbeitet. Während Jakob von der Jagd nichts wissen will und im stande wäre, einen Hasen für einen Bären zu halten, weckt der wilde Jäger Esau zu Beginn des Stücks noch vor dem Morgengrauen seine Familie und die Nachbarn mit dem Jagdhorn aus dem Schlaf, und schilt seinen Knecht, den dummpfiffigen Ragan[1], der bei ihm viel Prügel und wenig zu essen bekommt; auch als sein Herr bei seinem Bruder Jakob die teuer bezahlte Mahlzeit einnimmt, mufs er hungrig dabeistehn und wird dann noch von Esau wegen seiner Frefsgier gescholten. Neben Ragan steht ein zweiter komischer Diener, das vorlaute Bürschlein Mido, das dem blinden Isaak als Führer dient; beide machen sich im vertraulichen Gespräch über ihre Herrschaft und lustig kopieren sie in Sprache und Gebärden. Wenn Rebekka einmal den blinden Isaak selber führen will und meint, eigentlich sollten alle Frauen ihren Ehemännern solche Dienstleistungen thun, und wenn ihr dann Mido ein-

---

1) Er sagt Akt 2 Scene 2:

And Ragan, my man is not that a fine knave?
Have any mo masters such a man as I have?
So idle, so loit'ring, so trifling, so toying?
So prattling, so trattling, so chiding, so boying?
So jesting, so wresting, so mocking, so mowing?
So nipping, so tripping, so cocking, so crowing?
So knappish, so snappish, so elvish, so froward?
So crabbed, so wrabbed, so stiff, so untoward?
In play or in pastime so jocund, so merry?
In work or in labour so dead or so weary?
O that I had his ear between my teeth now,
I should shake him, even as a dog that lulleth a sow.

wirft: „Dann müfst Ihr ja wünschen, dafs alle Ehemänner blind wären“, so ist schon mit Recht hervorgehoben worden, dafs das ein feinerer Witz ist, als wir ihn sonst in diesen Komödien zu finden pflegen. Bemerkenswert ist es auch, dafs der Verfasser das historische Kostüm beachtet wissen will, er schreibt vor, die Personen sollten als Hebräer betrachtet werden und dem entsprechend gekleidet sein; auch läfst er sie in Zelten und nicht in Häusern wohnen.

Das einzige biblische Drama in strengerem Stil, das aus dieser Zeit noch zu erwähnen wäre, ist kein Originalwerk, sondern eine Übersetzung aus dem Französischen. Es mag auffallen, dafs im Jahre 1575, also zu einer Zeit, da die Theaterfeindschaft der englischen Kalvinisten immer entschiedener hervortrat, der strenge Puritaner Golding den Abraham des Theodor von Beza übertrug[1], aber es handelte sich ja hier um das Werk eines berühmten Gesinnungsgenossen, und der Übersetzer läfst sich natürlich im Prolog das Wort Bezas nicht entgehn: „Wollte Gott, man sähe jeden Sonntag in der Kirche einen solchen Menschenandrang wie hier.“ Die schottischen Kalvinisten hatten sich schon auf einer Kirchenversammlung von 1574 ebenso wie ihre französischen Glaubensbrüder gegen die Aufführung von Stücken erklärt, die auf den kanonischen Büchern der heiligen Schrift beruhten.[2]

* * *

Derselbe volkstümliche, mit komischen und allegorischen Elementen durchsetzte Stil wie in den biblischen Stücken herrscht auch in denen aus der Profangeschichte, die seit den sechziger Jahren immer häufiger werden und uns zur Glanzzeit des englischen Dramas hinüberleiten; doch werden wir sehen, dafs auch hier die Allegorie sich zunächst noch den Dichtern als ein bequemes Hilfsmittel darbot, wo ihre Darstellungskunst nicht ausreichte. Den Übergang zum eigentlichen Profandrama bilden die protestantischen Kampfdramen, wie das Spiel vom

1) Gedruckt 1577; vgl. Collier 2,251, woselbst auch ein Stück aus dem Prolog. — In seinem Discourse upon the earthquake etc. 1580 erklärt sich Golding gegen die Sonntagsaufführungen.

2) Vgl. Irving, History of scotch poetry, Edinb. 1861 S. 451.

König Johann, das 1539 im Palast des Erzbischofs Cranmer aufgeführt wurde; es ist wohl identisch mit Bales Kynge Johan, der allerdings in seiner jetzt vorliegenden Gestalt erst aus der Zeit herrührt, nachdem durch Elisabeths Thronbesteigung dem alten Streiter die Rückkehr ins Vaterland ermöglicht war.[1] Wir dürfen annehmen, dafs Bale auch in seinen anderen historisch-polemischen Stücken, z. B. in den „Betrügereien“ des Thomas Becket (s. o. S. 517) einen ähnlichen Ton angeschlagen hatte.

Da diese Stücke jedoch verloren sind, so ist der Kynge Johan für uns das erste Beispiel des später so reich und glänzend entwickelten englischen Historiendramas; er zeigt infolge der Einmischung allegorischer Personen in die historische Begebenheit eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Gringoires Drama vom heiligen König Ludwig. Im übrigen hat Bale den Stil und Grundton der Moralitäten aus seiner früheren Zeit beibehalten, ohne dafs in seinen letzten Lebensjahren auch nur die leiseste Spur einer versöhnlichen Stimmung hervorträte. Die geschichtlichen Ereignisse hat er ohne weiteres für seine Zwecke umgemodelt, den widerwärtig grotesken Gestalten, die die katholische Kirche vertreten sollen, tritt der sittlich verkommene König Johann entgegen, als ob er ein ernster und strenger protestantischer Pfarrer gewesen wäre. Gleich zu Anfang tröstet er die trauernde Wittwe England, die von den gewissenlosen Pfaffen ausgeplündert wird; Sedition, der unter den bösen Allegorien die Rolle des Vice vertritt, mischt sich in ihr Gespräch und wird vom König in ernstem Ton unter Berufung auf eine Stelle im Kolosserbrief zurückgewiesen. Sedition verbindet sich dann mit Usurped Power, Private Wealth und Dissimulation. Der grofse Streit um die Ernennung des Erzbischofs von Canterbury und die Verhängung des Interdikts wird in der Weise

1) Bale kehrte 1559 zurück und starb 1563. Dafs der Kynge Johan schon vor dem ersteren Datum verfafst war, ergiebt sich aus der Erwähnung in Bales Schriftstellerkatalog, der noch vor seiner Rückkehr erschien; die im Katalog citierten Anfangsworte (vgl. Collier 1, 105) stimmen nicht zu dem handschriftlich erhaltenen Text, der erst 1838 von Collier herausgegeben wurde. Diese Worte gehörten wohl zu einem Prolog, in dem der Verfasser in seiner gewohnten Weise als „Baleus prolocutor“ auftrat. Das Datum der erhaltenen Version ergiebt sich aus dem Schlufsgebet für die Königin Elisabeth.

vorgeführt, dafs Usurped Power die Rolle des Papstes Innocenz übernimmt; dem Private Wealth wird der Name des päpstlichen Legaten Pandulphus, dem Sedition der Name des Erzbischofs Stephan Langton beigelegt. Es wird nun so deutlich und so grotesk wie irgend möglich vorgeführt, wie sie ihre Lügenkünste entfalten und wie der Papst ihnen für alle ihre Schlechtigkeiten Absolution erteilt. Über den König verhängen sie den Bann mit allen Ceremonien, dann wissen sie die Stände des Reichs auf ihre Seite zu ziehen: Nobility, Clergy, Civil Order, zuletzt auch Communalty, der als blind erscheint, weil ihm das Licht der christlichen Wahrheit fehlt. Vergeblich sucht der König die Stände mit Gründen aus der heiligen Schrift an ihre Pflicht zu erinnern. Nobility meint: „Ich will lieber etwas gegen Gott als gegen die heilige Kirche unternehmen;“ Clergy meint: „Um so schlimmer für Euch, wenn Ihr nichts als die heilige Schrift für Euch vorbringen könnt.“ So mufs sich denn der König den schlechten Gesellen schimpflich unterwerfen. Doch verfolgen sie ihn noch weiter mit ihrem Hafs; Sedition reizt den König von Frankreich zum Krieg gegen England; endlich kommt Dissimulation in Gestalt eines Mönchs und reicht Johann einen Giftbecher. In den Schlufsscenen, in welchen Verity und Imperial Majesty auftreten, wird die Tendenz noch einmal deutlich betont; ganz zuletzt preisen die drei Stände der Reihe nach die Königin Elisabeth, die nicht nur den päpstlichen Antichrist unterjocht habe, sondern auch gegen die pestilenzialischen Anabaptisten einschreite, Civil Order fordert auf, für sie zu beten: „Möge sie Nestors Jahre erreichen und möge ihre Nachkommenschaft gleichfalls den Antichrist niederwerfen.“ Bei der Ausmalung der Papisten und ihrer Intriguen verweilt Bale mit ähnlichem ingrimmigen Behagen wie sein Vorbild Naogeorgus, und so ist sein Stück zur Länge von etwa 3000 Versen angeschwollen. Bei der Aufführung sollte offenbar in der Mitte eine längere Pause eintreten, es heifst da „finit actus primus“ und der „Interpretour“ hält eine von Loyalität triefende Zwischenrede; er feiert den verstorbenen König Heinrich, der als ein zweiter David den papistischen Goliath niedergestreckt und als ein zweiter Josua die Engländer in ein Land voll Milch und Honig gebracht habe. Auch diese Empfehlung

des Protestantismus als einer loyalen Religion, sowie die Ausfälle gegen die demokratischen Wiedertäufer sind uns ähnlich schon bei Naogeorgus begegnet. Die Zahl der Darsteller war offenbar beschränkt, jeder mufste mehrere Rollen übernehmen, was in den Bühnenanweisungen ausdrücklich bemerkt wird, z. B. England soll abgehen und sich als Clerus anziehen, Sedition soll abgehen und sich als Civil Order anziehen u. s. w.

In den Profandramen, die sich sonst noch aus dem ersten Jahrzehnt der Regierung Elisabeths erhalten haben, zeigt sich die Freude der Zeit an dem Erzählungsstoff des römischen und griechischen Altertums. Soweit die Verfasser bekannt sind, waren sie Männer mit klassischer Bildung, die jedoch von der formalen Seite dieser Bildung in ihren Dramen nicht das geringste verspüren lassen. Die klassizistische Richtung blieb auf die paar vereinzelten Tragödienaufführungen in den Juristengesellschaften beschränkt, im übrigen hielten sich die gelehrten Dramatiker in England ebenso wie um dieselbe Zeit in Deutschland an den volkstümlichen Stil. Thomas Preston (1537—98), der Verfasser einer Tragödie Cambyses, machte seine Studien in Eton und dann in Cambridge, wo er sich 1564 die Gunst der Königin Elisabeth durch eine lateinische Rede und durch seine Mitwirkung bei der Aufführung einer Tragödie Dido erwarb. Aus dieser Zeit mag auch sein Cambyses stammen, und ursprünglich für eine Universitätsaufführung bestimmt sein; dafs er jedoch auch von Berufsschauspielern dargestellt wurde, wird durch die Druckausgabe wahrscheinlich gemacht, deren Eintragung in die Buchhändlerregister 1569/70 erfolgte[1], denn dort ist angegeben, wie die 38 auftretenden Personen auf acht Schauspieler verteilt werden können. Die grofse Personenzahl kommt von den gehäuften Allegorien her; in den Scenen vom ungerechten Richter erscheinen Schande, Prozefs, Volksstimme, Volksklage und andere, dann erscheinen Venus und Cupido, der den König auf der Bühne verwundet; vor dem Gastmahl des Königs kommt gar die allegorische Gestalt Preparation, um den Tisch zu decken. Das Stück besteht aus einer Reihe von Bildern, in denen uns vorgeführt wird, was für verschiedene

1) Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 4, 157 ff.

Grausamkeiten der persische König beging, bis er endlich an den Folgen einer zufälligen Verletzung starb. Die komischen Bestandteile nehmen einen breiten Raum ein und werden auch im Titel besonders hervorgehoben: „A lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth.“ Während der erste Teil in der üblichen vierzehnsilbigen Zeile verfafst ist, herrscht in dem komischen die vierhebige Zeile mit wechselnder Silbenzahl. Das Bindeglied zwischen beiden Teilen ist der Vice Ambidexter, er erscheint in groteskem Aufputz mit einem Eimer als Harnisch um seine Hüften, mit einem Topfdeckel und einem Schaumlöffel bewaffnet. Er ist der Anstifter alles Unglücks; er verleidet den Richter Sisamnes zur Bestechlichkeit, der dann auf der Bühne seinen Lohn erhält und „mit Hilfe einer falschen Haut“ geschunden wird, eine Begebenheit, die in jener Zeit zur Abschreckung ungerechter Richter auch öfters in Rathäusern und Gerichtsstuben bildlich dargestellt wurde. Weiterhin verleumdet Ambidexter des Cambyses Bruder Smirdis; Cambyses läfst ihn durch die allegorischen Gestalten Cruelty und Murder umbringen, dabei soll Blut aus einer Blase herausspritzen. Und der böse Sykophant ergeht sich über die Grausamkeiten des Königs in einem weinerlichen Monolog, der durch die eingestreuten Anspielungen komisch wirken soll, Preston läfst sich als eifriger Protestant die Gelegenheit nicht entgehn, den König mit Bischof Bonner, dem Protestantenverfolger zur Zeit der Königin Maria zu vergleichen.[1] In den rein komischen Scenen tritt natürlich das englische Lokalkolorit besonders deutlich hervor. Hier sehen wir, wie Ambidexter zwei Bauern gegeneinander aufhetzt oder wie er in Gesellschaft der drei Ruffians Huff, Ruff und Snuff erscheint, die sich um die Gunst einer Meretrix bewerben. Meretrix bevorzugt den meistbietenden Snuff, der ihr achtzehn Pence verspricht, worauf sich dann noch eine grofse Prügelei entwickelt.

In demselben volkstümlichen Stil, aber in ziemlich abgeschmackter und unerfreulicher Weise hat ein sonst unbekannter Dichter, John Pikeryng, die Rachethat des Orestes dramatisiert

1) Bonner starb 1569, doch kann Preston die Anspielung sehr wohl auch zu Bonners Lebzeiten gewagt haben.

(gedr. 1567)[1]; seine Quelle war ohne Zweifel das sechste Buch des Dictys Cretensis. Orestes erobert hier das väterliche Schlofs mit Soldaten, die ihm der Kreter Idumeus (Idomeneus) zur Verfügung stellt. Für die Kampfscenen sind Bühnenanweisungen gegeben; es wird ausdrücklich gesagt, sie sollten möglichst in die Länge gezogen werden. Aegisth wird auf der Bühne erhängt, Klytaemnestra von dem Spafsmacher Vyce zur Hinrichtung abgeführt. Natürlich erscheinen auch hier auf Schritt und Tritt allegorische Figuren; „Nature" tritt dem Orestes auf seinem Kriegszug in den Weg und sucht kindliche Gefühle gegen die Mutter in ihm zu erwecken; in Orestes aber ist die Neigung für „that vile adulltres dame" erstorben. Nach Klytämnestras Tod erscheint Fama und preist die That des Orestes mit Einstreuung von Citaten aus Ovid und anderen Anachronismen. Aber dann wird noch das Urteil über Orestes in Nestors Stadt Athen gesprochen; Nestor, Menalaus [sic] und Idumeus erklären die That des Orestes für gerechtfertigt und dieser erhält des Menalaus Tochter Hermione als Gemahlin. Das merkwürdigste an dem ganzen Spiel ist die Schlufsscene, wo Orestes und Hermione, begleitet von Adel, Bürgerschaft, Wahrheit und Pflicht auftreten; sie endigt mit Loyalitätsversicherungen und dem üblichen Gebet für die Königin; Brandl vermutet aus einzelnen Stellen dieser Scene, dafs der Dichter bei der Wahl seines Stoffes die schottischen Ereignisse der ersten Hälfte des Jahres 1567 vor Augen hatte: die Ermordung Charles Darleys und die eilige Wiedervermählung Maria Stuarts. Das Versmafs in allen diesen ernsten Scenen ist der doggerel verse. In den komischen Scenen herrscht auch hier die vierhebige Zeile, neben dem Vice erscheinen da noch Bauern, Soldaten und ein armes Weib, das mit einem Soldaten eine grofse Prügelscene hat. Zahlreich sind die eingelegten Gesänge nach volkstümlichen Melodien, Aegisth und Klytämnestra eröffnen ihre Rollen mit einem Liebesduett nach der Melodie „King Salomon". Das Stück war offenbar für eine Aufführung in London bestimmt, denn auch der Lord Mayor ist in das Schlufsgebet einbegriffen, auch bezieht es sich wohl auf unser Spiel, wenn in den Rech-

1) Ein Neudruck seines „Horestes" bei Brandl S. 491 ff.

nungen für Aufführungen bei Hof 1567/68 „Orestes howse" erwähnt wird.[1]

Bei einem andern Stück dieser Art, der „Tragical Comedy" Appius und Virginia[2], ist der Verfasser blofs durch seine Anfangsbuchstaben R. B. bezeichnet. Der Prolog ist offenbar für eine Aufführung durch Berufsschauspieler bestimmt, die nach dieser ersten Produktion weitere bessere Leistungen in Aussicht stellen und Virginia den zuschauenden Damen als Vorbild empfehlen. Der Vice führt hier den Namen Haphazard; seine Rolle als Verführer des Appius und Anstifter des verbrecherischen Prozesses war durch die geschichtliche Überlieferung an die Hand gegeben. Daneben mischt er sich in die komischen Dienstbotenscenen, die sich auch hier durch das Versmafs von den ernsten Scenen abheben, doch wird aufserdem in den ernsten Scenen durch überreichlich eingestreute mythologische Anspielnngen der klassische Charakter gewahrt. Zuerst sind wir Zeugen des Familienglücks im Hause des Virginius, dann sehen wir, wie Appius den verbrecherischen Plan fafst, trotzdem dafs Conscience mit einer Lampe und Justice mit einem Schwert warnend an ihn herantreten, dann wird Virginius durch den Richter gezwungen, seine Tochter auszuliefern. Doch nun erscheint Rumour und enthüllt ihm den wahren Grund von Appius' Verfahren. Es folgt der Höhepunkt der Tragödie; während nach der Überlieferung die Tochter bei der Gerichtsverhandlung zugegen war, und der Vater ihr dort sogleich nach dem Urteilsspruch das Messer in die Brust stiefs, erfolgt hier wie in Lessings Emilia Galotti die Katastrophe in einer Scene zwischen dem Vater und der Tochter, die ihn um den Tod bittet. Hier fühlt man doch durch die schwerfälligen Verse hindurch, dafs der Dichter von der Situation ergriffen ist. Es teilt sich diese Empfindung auch dem Leser mit und sie wirkt im Gegensatz zu dem sonstigen Inhalt des Stückes nur um so mehr; auch hat hier der Verfasser sehr zum Vorteil der Wirkung seine mythologische Gelehrsamkeit ganz vergessen. Nach-

1) Vgl. Collier 1, 194. Im Hintergrund der Bühne befand sich eine Mauer; vgl. Z. 698 und Brandl S. XCVI.

2) Druckerlaubnis 1567/68, gedruckt 1575, Neudruck bei Hazlitt-Dodsley 4, 105ff.

dem aber Virgina sich die Augen verbunden und den Todesstreich empfangen hat, kommen wieder die unvermeidlichen allegorischen Gestalten; Comfort tröstet den Vater und fordert ihn auf, dem Tyrannen das Haupt der Tochter zu bringen, Justice und Reward sprechen das Urteil über die Missethäter, auch Haphazard wird trotz allen Sträubens zur Erhängung abgeführt, zum Schlufs erscheinen Fama, Doctrina und Memory mit Virginias Sarg.

Richard Edwards, der Verfasser der „Tragical Comedy“ von Damon und Pithias war ebenso wie Preston ein studierter Mann; seit 1561 war er Meister der königlichen Kapelle, und das Stück, das 1567 in die Buchhändlerregister eingetragen wurde, könnte vielleicht mit dem identisch sein, das Edwards zu Weihnachten 1564 mit seinen Zöglingen bei Hof aufführte. Edwards war neben seiner Hofstellung auch Mitglied der Juristengesellschaft Lincolns Inn, doch zeigt sich in seinem Stück noch nichts von den klassizistischen Neigungen, die damals bei den Juristenaufführungen hervorzutreten begannen. Bei dem Prolog, den Edwards von einem der Darsteller vortragen liefs, scheint ihm allerdings das Vorbild der Terenzischen Prologi commendaticii vorgeschwebt zu haben.[1] Er spricht davon, er wolle keine solchen närrischen Possen mehr vorführen, wie er dies früher gethan habe, allerdings müsse er nach der Vorschrift des Horaz jeden seinem Charakter entsprechend, so die Matronen ernst und die Dirnen üppig schildern, doch wolle er stets das decorum beachten. Da ihm im Laufe des Stücks das Treiben am Hof des Tyrannen Dionysius Anlafs giebt, sich in den üblichen Gemeinplätzen der Humanisten über das Hofleben zu ergehn, erklärt er in dem Prolog ausdrücklich, es sei nur der Hof des Dionysius und kein anderer gemeint, ein Anhaltspunkt mehr für die Vermutung, dafs das Stück zu einer Aufführung bei Hofe bestimmt war. Weil in dem Stück Ernst und Scherz vermischt vorkomme, habe er es tragical comedy genannt.

---

1) Thus much for his defence he saith, as poets erst have done:
Which heretofore in comedies the selfsame race did run.

Dafs Edwards nicht schon selber den Prolog vortrug, ergiebt sich aus den Worten „our author“.

Bei Dramatisierung dieses Musterbeispiels treuer Freundschaft legte Edwards nicht diejenige Version zu Grunde, auf welcher Schillers Bürgschaft beruht, sondern die andere, nach welcher der zum Tode verurteilte Freund das Verbrechen gar nicht begangen hatte, dessen er beschuldigt war. Die ungerechte Verklagung und Verurteilung des Damon giebt dem Dichter Anlafs, die typische Figur des unglückstiftenden Fuchsschwänzers einzuführen. Es ist dies der Hofschmeichler Carisophus, der jedoch, wie schon sein Name zeigt, im Gegensatz zu dem Haphazard in Appius und Virginia etwas stilvoller gehalten und mehr mit dem antiken Hintergrund in Einklang gebracht ist. Carisophus ist aus der Hofgunst verdrängt worden durch den Philosophen Aristippus, mit dessen Zeichnung sich der Dichter offenbar viel Mühe gegeben hat; er fühlte durch, welche dankbare und schwierige Aufgabe es sein mufste, auf Grund der ihm bekannt gewordenen Andeutungen antiker Schriftsteller ein anschauliches Bild des philosophischen Genufsmenschen hinzustellen, und das macht ihm Ehre, wenn er auch natürlich die Aufgabe mit seinen Kunstmitteln nicht lösen konnte. Doch ist Aristippus als ein Hofmann höherer Art von Carisophus deutlich abgehoben; die egoistischen Bemühungen des Carisophus, sich mit ihm freundlich zu stellen, sollen um so wirksamer die aufopfernde Freundschaft der pythagoreischen Jünglinge Damon und Pithias hervortreten lassen, die gerade einen Reiseaufenthalt in Syrakus genommen haben. Der Parasit, um sich den Dank des Hofes zu erwerben, nähert sich dem Damon als agent provocateur, und da es ihm nicht gelingt, durch seine Schmähungen auf Dionysius gleiche Äufserungen von seiten Damons hervorzurufen, denunziert er ihn als Spion und bewirkt dadurch seine Verurteilung. Darauf ziehen dann die bekannten Ereignisse an uns vorüber, der Edelmut wird natürlich sehr stark und etwas deklamatorisch aufgetragen. Die Einheit der Zeit wird nicht verletzt, wir sind nicht Zeugen der Reiseerlebnisse des Damon, der erst in dem Augenblick wieder erscheint, als Pithias an seiner Stelle hingerichtet werden soll. Im übrigen wird der Ort, wo gerade in Syrakus die Handlung spielt, in der üblichen Weise im unklaren gelassen. Die poetische Gerechtigkeit wird den Beteiligten reichlich zugemessen,

die Freunde werden auf Dionysius' Geheifs auf der Bühne mit köstlichen Gewändern geschmückt, Carisophus wird erst von Stephano, dem Diener der Freunde, jämmerlich geprügelt und zum Schlufs mit Schimpf und Schande vom Hofe fortgejagt; freilich hofft er, sich doch wieder einschleichen zu können. Aufser der komischen Prügelscene ist noch zur Ausfüllung der Zeit zwischen Damons Abreise und Ankunft eine breit ausgeführte possenhafte Scene eingeschoben, deren Held ein englischer Clown ist, der uns bereits bekannte Köhler Grim. Er unterredet sich mit Jack und Will, den Dienern des Carisophus und Aristippus, über das Gerücht, wonach die Töchter des Dionysius bei ihrem Vater Barbierdienste verrichteten, und daran schliefst sich eine Scene, wo die beiden den Clown einseifen und rasieren und ihm bei dieser Gelegenheit sein Geld wegstibitzen. Trotz diesen Zuthaten hat unser Stück doch weit mehr einen humanistischen Charakter als der Cambyses und der Appius; Edwards verzichtet auf die Einführung allegorischer Gestalten, andrerseits schwelgt er in Citaten aus römischen Klassikern. Als Musiker und angesehener lyrischer Dichter hat er auf die eingelegten Gesänge grofse Sorgfalt verwendet; eigentümlich ist es, dafs Pithias, ehe er ein Klagelied anstimmt, die Musik ausdrücklich auffordert, ihn zu begleiten, worauf dann zu seinem Gesang Orgeltöne erklingen; später, ehe er zum Richtplatz geführt wird, singen die Musen einen Trauerchor.

Ein anderes Drama von Edwards, „Palamon and Arcite“, also auch eine Verherrlichung der Freundschaft, wurde wenige Wochen vor dem Tode des Dichters (1566) vor der Königin in Oxford aufgeführt, doch ist es nicht erhalten. Es wird berichtet, dafs die Königin herzlich darüber lachte und dem Dichter ihren Dank aussprach. Thomas Twine in einem Trauergedicht auf Edwards erwähnt, dafs er aufser diesen zwei Stücken noch andere verfafst habe, die für fürstliche Ohren geeignet seien und Edwards Namen unsterblich machen würden, auch Puttenham meinte noch 1589, dafs der Lord Oxford und Edwards für Komödie und Zwischenspiel den ersten Preis verdienten.[1]

1) Auf diese von Puttenham (ed. Arber S. 77) erwähnten Interludes bezieht sich wohl der Anfang des Prologs zu Damon und Pithias. Die Äufserung Twines bei Collier 3, 2. Aus dem Epigramm des Utenhovius

Die Handlung von Edwards Palamon und Arcite beruhte offenbar auf Chaucer, wir sehen also hier nicht eine Überlieferung aus dem klassischen Altertum, sondern eine romantische Fabel dramatisiert[1], doch war die Art der Behandlung vermutlich dieselbe wie in Damon und Pithias. Aufserdem haben wir Kunde von einem andern romantischen Drama dieser Zeit, dessen Verlust weit mehr zu bedauern ist. Arthur Brooke, der in seinem epischen Gedicht von Romeo und Julia (1562) der tragischen Geschichte die Form gegeben hat, an der Shakespeare im wesentlichen festhielt, erwähnt in der Vorrede, er habe diese Begebenheit vor kurzem auf der Bühne dargestellt gesehen und zwar mit gröfserem Beifall, als er für seine Erzählung erwarten dürfe.

Das Verzeichnis der Stücke, die von 1567—68 am Hofe aufgeführt wurden, kann dazu dienen, uns den Zustand des damaligen Repertoirs in einem Rückblick zu vergegenwärtigen. Von den acht aufgeführten Stücken gehören zwei, „Wit and Will“ und „Prodigality“, sowie wahrscheinlich auch noch ein drittes, „The Painful Pilgrimage“, zu der althergebrachten und immer noch beliebten Gattung der Moralitäten. Ein anderes, „Jack and Gill“, war ein heiteres Possenspiel, das, wie es scheint, noch mehrere Jahrzehnte hindurch beliebt war; es führte vor, wie Jack, offenbar ein bäuerlicher Clown, seine Geliebte Gill umwarb und endlich ans Ziel seiner Wünsche gelangte.[2] „As plain as can be“ und „Six Fools“ waren wohl

(s. o. 2, 463) scheint hervorzugehen, dafs auch die ernsten Partien von Edwards' Drama ihren Eindruck auf Elisabeth nicht verfehlten.

1) Bei Brewer, Calendars of State Papers 5. Jan. 1516/17 wird die Aufführung eines Spiels von Troilus und Pandarus erwähnt, offenbar gleichfalls nach Chaucer; Andeutungen über den Inhalt dieses Spiels findet man jetzt bei Brotanek (s. u. S. 578) S. 77f. Auch über Troilum ex Chaucero, comoediam, die Grimald (s. o. 2, 85f.) nach Bale, Catalogus VIII, 99, verfafst haben soll (englisch oder lateinisch?), wissen wir nichts Näheres.

2) Ich glaube, dafs sich dies aus den Worten Birons am Schlufs von Shakespeares Loves Labours lost ergiebt: Our wooing does not end like an old play: Jack hath not Jill. Die Erklärung: „Das herkömmliche Lustspiel endet damit, dafs man sich heiratet, dafs Hans sein Gretchen bekommt“ (Delius), trifft nicht zu, da diese Schlufswendung durchaus nicht in den „old plays“ die herkömmliche war. Auch im Sommernachtstraum 3, 2 heifst es: „Jack shall have Jill.“

gleichfalls Possenspiele; durch „Horestes“ sind die Dramen auf antiker Grundlage vertreten, der sonst unbekannte „King of Scotland“ beruhte wohl auf einheimischer sagenhafter Überlieferung. Dramen mit biblischem Stoff waren offenbar am Hofe Elisabeths nicht beliebt.

Von der Inscenierungskunst in diesem Zeitraum war schon mehrmals gelegentlich die Rede. Bei den Moralitäten, also bei der am zahlreichsten vertretenen Gattung, konnte in den meisten Fällen von einem Ort der Handlung vollständig abstrahiert werden, bei den Dramen aus der heiligen und Profangeschichte hielt man wohl an dem System der getrennten Standorte fest, wenn auch bei diesen wenig umfangreichen Spielen kein so komplizierter Apparat erforderlich war, wie bei den grofsen Mysterien des ausgehenden Mittelalters. Wenn uns z. B. in Bales kleinem Drama von der Versuchung Christi vorgeführt wird, wie Satan den Heiland zuerst auf die Tempelzinne und dann auf den Berg führt, so war das gewifs nur mit den einfachsten scenischen Mitteln angedeutet. Die „houses“, die in den Rechnungen für die Aufführungen bei Hof, z. B. gelegentlich des Orestes erwähnt werden, waren vermutlich Standorte nach mittelalterlicher Art; bei der Aufführung von Gascoignes Glass of Government kam vielleicht neben der Hauptbühne die kleinere im Hintergrund befindliche und durch einen Vorhang verschliefsbare Bühne zur Anwendung, wie wir sie schon bei den Aufführungen der Rederijker in den Niederlanden kennen lernten. Wenn mitunter diese Dichter, wie z. B. Bale, die Einteilung in Akte und Scenen vornehmen, so ist das natürlich ein rein äufserliches Zugeständnis an die klassizistische Manier.

Die Bezeichnung der dramatischen Gattungen war schon im Mittelalter sehr willkürlich gewesen, jetzt mufste dies um so mehr der Fall sein, da die Grenzen der verschiedenen Gattungen sich immer mehr verwischten. Die besprochenen Dramen führen zum gröfsten Teil auf dem Titel die Bezeichnung Interlude, oder, wie gewöhnlich geschrieben wird, Enterlude, auch im Sprachgebrauch der Zeitgenossen werden Moralitäten, Possenspiele, Stücke historischen Inhalts unter diesem Namen zusammengefafst. Wir finden ihn auch auf dem Titel von umfangreichen Stücken, wie Darius oder Jakob und Esau, obgleich

er seiner ursprünglichen Bedeutung nach nur für kleinere Spiele anwendbar ist. Daneben verwendete man auch manchmal die klassischen Gattungsbezeichnungen, zum erstenmal wohl auf dem Titel des Spiels von Calisto und Melibaea: Comedy in manner of an interlude. Ähnlich bezeichnet Bale z. B. die Gods promises als Tragedy or Interlude, dagegen die Three laws als Comedy. Von den Spielen, die Stoffe aus dem Altertum behandeln, ist der Cambyses als lamentable tragedy, mixed full of pleasant mirth, Appius und Virginia als tragical comedy bezeichnet, während der Verfasser des Orestes den gangbaren Namen Interlude beibehält. Gammer Gurtons Needle führt den Titel Comedy, und dafs Nathaniel Woodes sich für berechtigt hielt, diesen Titel bei seinem Conflict of Conscience anzuwenden, haben wir schon gesehen.

In Bezug auf die metrische Form des Dramas ist während des hier besprochenen Zeitraums eine allmähliche Wandlung bemerkbar. Die Neigung zu strophischen Formen, die für das englische Drama im Mittelalter charakteristisch ist, tritt im 16. Jahrhundert zurück. In der ersten Zeit begegnen uns noch einzelne Stücke, die, wie Calisto und Melibaea ganz oder wie Bales Gods promises zum grofsen Teil in Chaucerstrophen (ababbcc) gedichtet sind.[1] Im allgemeinen gewinnen jedoch die paarweis gereimten Zeilen mehr und mehr die Oberhand, doch lassen die meisten Dichter sie von Zeit zu Zeit mit kreuzweis gereimten abwechseln, auch gehn sie mitunter zu komplizierteren strophischen Formen über, wobei wieder die Chaucerstrophe in erster Linie bevorzugt wird, besonders in den Prologen und an einzelnen feierlich gehobenen Stellen. Aber mögen die Zeilen paarweis gereimt oder zu Strophen verbunden sein, die rhythmische Form ist gewöhnlich sehr lose, vierhebige Zeilen mit wechselnder Zahl von dazwischengestellten unbetonten Silben;

1) Als Beispiel mögen die ersten Worte Gottes in Bales Drama dienen:
I am Deus pater, a substaunce inuysyble
all one with the sonne, and holy ghost in essence.
To Angell and Man, I am incomprehensyble,
a strength infynyte, a ryghteousnesse, a prudence,
a mercy, a goodnesse, a thruth, a lyfe, a sapyence.
In heaven and in earth we made all to our glory,
man euer hauynge in a specyall memory.

das Streben nach einem regelmäfsigen Wechsel betonter und unbetonter Silben ist besonders in der Moralität Youth bemerkbar. Zum Ausdruck einer lebhafteren Bewegung werden auch mitunter kürzere Zeilen verwertet und sehr gern wird die Gelegenheit benutzt, Lieder in volkstümlichem Ton einzuschieben.[1]

Die Septenare (doggerel verses), die uns schon in den englischen Übersetzungen der Tragödien Senecas begegnet sind, gewinnen seit den sechziger Jahren auch im volkstümlichen Drama mehr und mehr die Oberhand. In Gammer Gurtons Needle erscheinen sie untermischt mit den lose gebauten vierhebigen Zeilen, wie sie bis dahin üblich waren; in historischen Dramen wie Cambyses, Appius und Virginia, Orestes und ebenso in der Moralität „Conflict of Conscience“ herrscht das aller dings nicht konsequent durchgeführte Streben, in den komischen Scenen die vierhebigen Zeilen beizubehalten und den ernsteren Scenen durch Anwendung der Septenare einen feierlicheren Ton zu verleihen; auch tritt im Laufe der Zeit immer deutlicher die Neigung zu einem regelmäfsigen jambischen Tonfall hervor. Diese Septenare werden in der Regel paarweis gereimt; der unglückliche Einfall des Verfassers des Misogonus, in dem gröfsten Teil seines Stücks die Langzeilen kreuzweise reimen zu lassen, fand offenbar keine Nachfolge. Die Verwendung des Blankverses im volkstümlichen Drama beginnt erst in den achtziger Jahren.

* * *

Wichtiger als die Wandlungen des Stils und der Verskunst in diesem Zeitraum ist es, dafs jetzt der berufsmäfsige Schauspielerstand eine immer gröfsere Bedeutung gewann und durch seine Geschäftigkeit und Rührigkeit den glänzenden Aufschwung in den folgenden Jahrzehnten vorbereiten half.

Spuren des berufsmäfsigen Schauspielertums fanden wir in England schon bei Betrachtung des mittelalterlichen geistlichen Dramas.[2] Wir können zwar hier das Schauspielertum, das sich

---

1) Über die Gesangseinlagen vgl. Brandl im Jahrb. d. deutschen Shakespeare-Gesellschaft 36, 6 ff.

2) S. o. 1, 217 f. Besondere Bezahlungen für Ankündigungen von Spielen, wie sie dort erwähnt sind, finden sich z. B. in den Rechnungs-

aus den Mysterienaufführungen entwickelte, von demjenigen, das sich zunächst die Darstellung kleinerer Spiele zur Aufgabe machte, nicht mehr so deutlich unterscheiden wie in Frankreich, doch ist offenbar auch in England die weitere Entwicklung in erster Linie von den Darstellern der kleineren Spiele ausgegangen. Die Beispiele, daſs Könige und vornehme Herren sich besondere Schauspielertruppen hielten, reichen bis ins 15. Jahrhundert zurück; von der Truppe Heinrichs VIII. (1509—47) wissen wir, daſs sie nebenher auch Wanderzüge im Lande umher unternahm. So wurde 1516 den „players of our Lord the King" in Romney von den Behörden die Summe von 12 sh. gespendet[1] und in den Jahren 1528/29 spielte ein merkwürdiger Streithandel zwischen dem Glaser George Maller, der, wie es scheint, die Oberleitung der königlichen Truppe hatte, und dem Schneider Thomas Arthur, gegen den von Maller in einer Beschwerdeschrift an den Kardinal Wolsey der Vorwurf erhoben wird, er habe mit drei andern Mitgliedern der Truppe ohne Erlaubnis auf eigne Faust eine Kunstreise durchs Land unternommen, wobei sie gegen dreiſsig Pfund verdient hätten. Danach scheint es, daſs die Mitglieder der Truppe nicht aus dem Stande der berufsmäſsigen Jongleurs hervorgingen, doch waren offenbar schon künstlerische Traditionen vorhanden; Maller spricht von seiner „science of playing", deren „feate and conning" er dem treulosen Eleven Arthur habe beibringen wollen."[2] Daſs bei Ausbildung der Schauspieler die einzelnen

büchern der Stadt Romney in den Jahren 1505—11, vgl. Reports 5, 550 ff. Der älteste mir bekannte Beleg für die Mitwirkung berufsmäſsiger Schauspieler beim Fronleichnamsfest stammt noch aus dem 14. Jahrhundert, vgl. Reports 11 App. III S. 223: 8/9 Richard II 3 sh. 4 d. given to certain players, playing an interlude on Corpus Christi Day. Ebd. S. 162 eine Erwähnung berufsmäſsiger Histrionen in Lynn im 9. Jahr der Regierung Heinrichs VI.

1) Vgl. Reports 5, 550 f., ebenda ein solcher Eintrag a. d. J. 1526, ebenda (S. 548) 13/14 Henry VII (1498/99) eine Zahlung an die Players des Lord Arundel. Merkwürdige urkundliche Nachrichten über den Streit zwischen Maller und Arthur veröffentlichte Overend in den Publikationen der New Shakespeare Society 1877/79 S. 425 ff.

2) Bei den groſsen Mysterien war man wohl im allgemeinen damit zufrieden, wenn die Mitglieder der Zünfte schön kostümiert waren, gut auswendig gelernt hatten und deutlich sprachen. Hinsichtlich der Aufführ-

künstlerischen Individualitäten genauer berücksichtigt wurden, war schon deshalb unmöglich, weil infolge der beschränkten Zahl ein jeder mehrere Rollen übernehmen mufste. Wir sahen schon bei Besprechung von Bales Kynge Johan, dafs manche Dichter ausdrückliche Anweisungen dafür gaben, in welcher Art die Rollen unter die Schauspieler verteilt werden sollten, in anderen Fällen ist die Anweisung allgemeiner gehalten, so wird auf dem Titelblatt des Darius bemerkt, dafs die zwanzig Rollen des Stücks mit Leichtigkeit von sechs Schauspielern dargestellt werden könnten. Diese Zustände dauerten noch bis in Shakespeares Zeitalter hinein und es würde sich wohl verlohnen, für das englische ebenso wie für das alte griechische Theater genauere Untersuchungen darüber anzustellen, inwiefern etwa die Wirksamkeit der Dichter durch die Rücksicht auf die Rollenverteilung beeinflufst wurde, eine Rücksicht, die um so lästiger sein mufste, da der Wechsel nicht, wie auf der griechischen Bühne, durch Masken erleichtert wurde. Jedenfalls waren damit dem Schauspieler, der sich ganz in den Geist seiner Rolle versenken wollte, ungemein schwierige Aufgaben gestellt. Aber wie langsam die Spezialisierung der Rollenfächer sich entwickelte, geht schon daraus hervor, dafs Shakespeares Zeitgenosse Thomas Heywood[1] es noch für nötig hält, die Notwendigkeit einer Auswahl der Schauspieler „according to the parts they present“ besonders hervorzuheben. Dem Schauspieler Tarlton gab dies Prinzip der Rollenverteilung einmal Anlafs zu einem effektvollen Spafs. Bei einer Aufführung des alten Stücks von Heinrich V. spielte er zuerst den Oberrichter, dem Prinz Heinrich eine Ohrfeige versetzt, dann, als er in der Rolle des Clowns von der Frevelthat erfuhr, die der Prinz soeben be-

---

rungen des Mysteriums von York (ed. Toulmin Smith S. XXXVII) hören wir von „good players, well arrayed and openly spekyng“ oder (1476) von „discrete and able players, sufficient in personne and connyng“. In Beverley 1520/21 mufste der Alderman der Maler 2 sh. Strafe zahlen „because their play of the three kings of Colleyn (Cologne) was badly and confusedly played, in contempt of the whole community, before many strangers“, ebenso die Aldermen der Schneider und der Tuchmacher; vgl. Leach (s. o. S. 496) S. 217 ff.

1) Apology for actors, ed. Collier S. 43.

gangen hatte, rief er aus: „Die Nachricht erschreckt mich so, daſs ich meine, ich spürte selber die Ohrfeige.“ Am frühesten scheint auch hier eine Spezialisierung hinsichtlich des komischen Rollenfachs eingetreten zu sein, für das sich ja schon längst unter dem fahrenden Volk eine Tradition ausgebildet hatte. In mehreren Fällen, z. B. bei den Moralitäten Like will to like und Trial of Treasure ergiebt sich aus der überlieferten Anweisung zur Rollenverteilung, daſs der Darsteller des Vice im Gegensatz zu den übrigen Schauspielern neben seiner Hauptrolle keine weitere Rolle zu übernehmen brauchte. Und hier wie in Frankreich sind es Schauspieler des komischen Rollenfachs, von deren Individualität und künstlerischer Manier wir zuerst etwas Näheres erfahren.[1]

Daſs Schauspielertruppen im Dienste oder doch unter der Protektion eines vornehmen Herrn standen und dabei allenthalben im Lande auf Wanderzügen ihre Künste zeigten, dafür werden die Belege im Laufe des Jahrhunderts immer häufiger. So finden wir in den Rechnungen des Downing College in Cambridge 1532/33 Zahlungen an die Schauspieler des Herzogs von Derby, 1535 an Brandon, den Jongleur des Königs, 1537/38 an die Schauspieler des Königs, ferner um dieselbe Zeit an die Schauspieler des Prinzen Eduard, des Lords von Suffolk, des Earl of Sussex, des Lordkanzlers Cromwell — letztere hatten gewiſs auch einige religiöse Tendenzdramen auf ihrem Repertoir, mit denen sie im Sinne ihres Herrn Propaganda machten. Zugleich beweisen diese Eintragungen aufs neue, wie damals die wandernden Schauspieler auch in den Universitätsstädten eine freundliche Aufnahme fanden.[2] Auch von den Behörden der Provinzstädte wurden sie gewöhnlich aus Rücksicht auf ihre Patrone freundlich aufgenommen, und

1) Genauere Mitteilungen hierüber in Bd. IV. Zu den frühesten Komikern, von denen wir wissen, gehört John Smyth, der zur Zeit Eduards VI. königlicher Schauspieler war und als „fool attendant“ dem George Ferrers zur Seite stand, vgl. Nichols s. o. S. 521.

2) Vgl. Reports 3, 322. Daſs Wagers Maria Magdalena auch in Universitätsstädten aufgeführt wurde, ergiebt sich aus dem bei Collier 2, 242 mitgeteilten Abschnitt des Prologs. Der Prolog zu Appius und Virginia (s. o. S. 566) bezieht sich wohl auf ein Mayor's play.

es war üblich, dafs sie in Gegenwart der Behörden ein Mayor's play (Ratskomödie) aufführten, für die ihnen anstatt des Eintrittsgeldes eine Belohnung aus dem Stadtsäckel gewährt wurde. Auf ein solches Mayor's play bezieht sich auch der anschauliche Bericht über die Aufführung der Moralität „The cradle of Security" (s. o. S. 507). Als Einnahmequelle war das Dienstverhältnis zu den vornehmen Herren nur von untergeordneter Bedeutung, sein Hauptwert für die Schauspieler bestand darin, dafs es ihnen die Gewährung der Spielerlaubnis und der Ratskomödien erleichterte; durch Berufung auf die hohe Protektion übten die Schauspieler einen Druck aus, dem die städtischen Behörden oft nur widerwillig nachgaben; wir werden noch sehen, wie es in den siebziger Jahren von seiten der puritanischen Opposition als eine unwürdige Brandschatzung bezeichnet wurde, dafs die grofsen Herren ihre Truppen ungenügend besoldeten und durch das Gewicht ihres Namens die Städte zu Zahlungen nötigten.[1] Und aufserdem wurde durch ein solches Dienstverhältnis ihre rechtliche Stellung verbessert, denn während die „comon players" sonst unter die Klasse der Vagabunden gerechnet wurden, statuierte man für die Schauspieler der grofsen Herren eine Ausnahme.[2] Aber das wichtigste Gebiet für die Wirksamkeit der Schauspieler war und blieb die Hauptstadt des Landes; hier begannen sie seit etwa 1570 mit der Errichtung ständiger Schauspielhäuser und solche Häuser blieben zunächst, wie noch Heywood im Jahre 1612 bezeugt, eine Eigentümlichkeit von London.[3]

Auch die Chorknaben begannen seit der Mitte des Jahrhunderts immer mehr, sich zu berufsmäfsigen Schauspielern zu entwickeln und wurden für das Bühnenwesen von immer

1) Wie sehr auch kleinere Städte in Anspruch genommen wurden, ergiebt sich z. B. aus den Rechnungsbüchern von Ipswich (Reports 9 I, 248), Abington (Reports 2, 150) u. a. Etwas Ähnliches in Frankreich s. o. S. 73).

2) Vgl. das Dekret gegen die Vagabunden von 1547 in der Publikation des Roxburghe Clubs S. 7 und das Dekret Elisabeths 1571/2 ebenda S. 22, wonach „Comon Players in Enterludes and Ministrels not belonging to any Baron of this Realme or towards any other honorable personage of greater degree" in das Vagabundengesetz einbegriffen sein sollen. Über die soziale Stellung der Schauspieler soll in Bd. IV noch ausführlicher gehandelt werden.

3) Apology (s. o. S. 575) S. 25.

gröfserer Bedeutung. Sie wurden häufig für die Aufführungen bei Hof herangezogen und auf ausdrücklichen Befehl der Königin Elisabeth wurden sogar aus dem ganzen Lande geeignete Knaben für die Kapelle unter Anwendung von Zwangsmafsregeln herbeigeschafft.[1] Natürlich erregte die Verweltlichung dieser ursprünglich kirchlichen Institution den Zorn der Puritaner; schon 1567 wird in einer puritanischen Schrift geklagt, dafs die Knaben der Kapelle buhlerische Fabeln aus den Werken der heidnischen Poeten aufführten. Doch tritt die Eigenart ihres Repertoirs und ihrer Kunstrichtung erst im folgenden Zeitraum deutlicher hervor.[2]

---

1) Solche Zwangsmafsregeln kamen schon unter Richard III. vor; vgl. Rimbault, The old cheque book (Camden Society 1872) S. VII.

2) Von dieser nicht mehr auffindbaren puritanischen Schrift: „The children of the chapel stript and whipt" ist jetzt nur noch eine von Warton citierte Stelle erhalten; vgl. u. a. Albrecht, Das englische Kindertheater, Diss. Halle 1883. Nachrichten über einige dramatische Dichter, die mit der Kapelle in Verbindung standen, enthält die Schrift von R. Brotanek, Die englischen Maskenspiele (Wien 1902), die ich leider für den vorliegenden Band nicht mehr ausnützen konnte.

Es zeigt sich aus dem Obigen, dafs in England ebenso wie in anderen Ländern die weitere Entwicklung nach dem romantischen Stil hindrängte. Das charakteristische Merkmal dieses Stils, die anschauliche Vorführung der ganzen Handlung, ergab sich von Anfang an als eine natürliche Folge der erbaulich-lehrhaften Absicht, die den liturgischen Dramen in der Kirche zu Grunde lag (s. o. 1, 87). Diese Anschaulichkeit hatte sich bei den grofsen Aufführungen im späteren Mittelalter am glänzendsten offenbart und herrschte auch noch auf dem Repertoir der berufsmäfsigen Schauspieler, die allenthalben im 16. Jahrhundert unter weit weniger günstigen Bedingungen die Erbschaft des volkstümlichen Dramas antraten. Sie übernahmen den buntscheckigen Stil, die Verbindung des Phantastisch-Wunderbaren mit der realistischen Darstellung des Alltagslebens; freilich wurde dies Alltagsleben damals im Drama wie im Roman fast ausschliefslich von der komischen Seite aufgefafst; nur wenige, wie der geniale Ruzzante, erkannten, dafs der Dichter auch bei der Darstellung der niederen Volksklassen das Herz zu ergreifen und zu erschüttern vermag. Mit den Werken des strengen klassischen Stils wufsten die Schauspieler nichts anzufangen; selbst in Italien und Frankreich, wo dieser Stil so anspruchsvoll hervorgetreten war, zeigte sich schon in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, dafs er nicht bestimmt war, die Bühne zu erobern, namentlich bei den klassischen Tragödien, die wir kennen gelernt haben, konnten die Schauspieler in den meisten Fällen mit Recht voraussetzen, dafs wohl kaum viele Leute geneigt sein würden, für die Anhörung solcher Stücke auch noch Geld zu bezahlen. Erst die grofsen französischen Tragiker des 17. Jahrhunderts brachten den klassischen Stil in Europa wieder zu Ehren. Doch übernahm die romantische Bühne schon in unserem Zeitraum manches vom

klassischen Drama: die Einteilung in Akte, die geringere Personenzahl und Zeitdauer, die Tendenz, sich mehr auf das Wesentliche zu beschränken. Das hängt freilich auch damit zusammen, dafs die dramatischen Aufführungen jetzt unter der Hand der berufsmäfsigen Schauspieler so manches von ihrem früheren Glanz und ihrer früheren Weihe einbüfsten, wie dies schon bei Betrachtung des französischen Dramas im einzelnen dargelegt wurde. Vor allem aber war mit dem Aufkommen der berufsmäfsigen Schauspieler noch ein anderer Umstand verbunden, der von der tiefgreifendsten Bedeutung für die Stellung der dramatischen Kunst im öffentlichen Leben wurde und mehr als alle anderen geistigen und litterarischen Strömungen dazu beitrug, sie in ihrem innersten Wesen umzugestalten. Die Aufführung eines Dramas war seit den ältesten Zeiten stets eine festliche Veranstaltung gewesen, die bei besonderen Anlässen die Zuschauer über das Alltagsdasein hinaushob; selbst das kleine Possenspiel sollte vor allem zur Steigerung der allgemeinen Freude im Karneval oder bei festlichen Gelagen dienen. Jetzt wurde das Theater zu einer Werktagszerstreuung, die man jederzeit für sein Geld haben konnte, der Zuschauer brachte nicht mehr die gehobene Stimmung entgegen wie in früheren Zeiten, und Dichter und Darsteller mufsten andere Hebel ansetzen, um die Masse mit sich fortzureifsen. Und die Mittel hierzu boten sich in den Jahrzehnten nach 1570, in der Epoche des Barockstils, im Zeitalter der Entfaltung einer glänzenden Bravour in reichstem Mafse dar. In dem bisher geschilderten Entwicklungsgang ist uns nirgends und niemals die theatralische Kunst als der höchste Ausdruck des geistigen Lebens einer Epoche oder einer Nation entgegengetreten; wir sahen zwar den Geist des Mittelalters, wie den Geist des Zeitalters der Renaissance und Reformation sich im Drama charakteristisch widerspiegeln, doch kam dieser Geist auf anderen Gebieten zu weit reinerem und schönerem Ausdruck. Die Dichter, bei denen das Drama den Mittelpunkt ihrer Wirksamkeit bildet, gehören nicht zu den grofsen, alles überragenden Persönlichkeiten, gerade die begabtesten und merkwürdigsten, wie Gil Vicente, Lope de Rueda, Heywood, Hans Sachs, Ruzzante bewegten sich mit Vorliebe in der Form des anspruchslosen

kleinen komischen Dramas. Erst jetzt nähern wir uns der Zeit, wo die gröfsten künstlerischen Genien die dramatische Form erwählen zum Ausdruck dessen, was ihre Seele bewegt, wo der Geschichtsschreiber des Dramas sich nicht mehr so oft mit dem alten Spruch zu trösten braucht: „Legimus aliqua, ne legantur", sondern wo ihm die Deutung von Werken obliegt, die im Pantheon der Menschheit aufgestellt sind.

Erklärung der abgekürzten Citate.

D'Ancona: Origini del teatro italiano. Seconda edizione. 2 Bde., Turin 1891.

Bächtold, J.: Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz, Frauenfeld 1892.

Bale, J.: Scriptorum illustrium majoris Britanniae . . . catalogus, IX centurias continens. Basel s. a. (Widmung 1557). — Ders.: Scriptorum illustrium majoris Britanniae posterior pars, quinque continens centurias. Ebd. s. a. (am Schlufs 1559).

Bapst, G.: Essai sur l'histoire du théatre, la mise en scène etc., Paris 1893.

Barrera: Catalogo bibliografico y biografico del teatro antiguo español, Madrid 1860.

Baschet, A.: Les comédiens italiens à la cour de France etc., Paris 1882.

Bolte, J.: Über das lateinische Drama in Frankreich, vgl. Festschrift für Johannes Vahlen, Berlin 1900, S. 591 ff.

Bolte, J.: Das Danziger Theater, s. S. 275.

Braga, Th.: Historia do theatro portuguez, 4 Bde. Porto 1870f.

Brandl, A.: Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Ein Ergänzungsband zu Dodsleys old english plays. Strafsburg 1898.

Bulletin s. S. 21.

Burg s. S. 256.

Cañete, M.: Teatro español del siglo XVI, Madrid 1884.

Collier, J. Payne: The history of english dramatic poetry to the time of Shakespeare and annals of the stage to the restauration. 3 Bde. London 1831.

De Wette = Luther, M.: Briefe, Sendschreiben und Bedenken, herausg. v. M. L. d. W., Bd. 1 ff. Berlin 1825 ff.

Dictionary of national biography s. S. 495.

Du Verdier: La bibliothèque, contenant le catalogue de tous ceux qui ont écrit ou traduit en français . . . ed. Rigoley de Juvigny 1772.

Gallardo, B. J.: Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Tom I—IV, Madrid 1863—89.

Gayangos s. S. 96.

Halliwell s. S. 498.

Hampe, Th.: Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, Nürnberg 1900.

Hans-Sachs-Forschungen. Festschrift . . . herausg. v. A. L. Stiefel, Nürnberg 1894.

Hartmann s. S. 441.

Hazlitt-Dodsley = A select collection of english plays, originally published by R. Dodsley. Fourth edition . . . by W. Carew Hazlitt. 15 Bde., London 1874—76.

Herford, Ch.: Studies in the literary relations of England and Germany in the 16. century, Cambridge 1886.

Herminjard, A. L.: Correspondance des réformateurs dans les pays de langue française, Bd. 1 ff. 1886 ff.

Herrmann s. S. 247.

Holstein, H.: Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Dichtung; Halle 1886 (a. u. d. T. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte Bd. 14 u. 15).

Jonckbloet: Geschichte der niederländischen Litteratur, übers. v. W. Berg. 2 Bde., Leipzig 1870.

Kaiser s. S. 232.

Kalff, G.: Geschiedenis der nederl. Letterkunde in de 16. eeuw. 2 Bde., Leiden 1889 f.

Koberstein: Grundriſs der Geschichte der deutschen Nationallitteratur, 6. Aufl. Bd. I. Leipzig 1884.

Le Roux de Lincy (u. F. Michel): Recueil de farces, moralités et sermons joyeux publié d'après le manuscrit de la bibliothèque royale. 4 Bde. Paris 1837.

Lohmann s. S. 8.

Mentzel, E., s. S. 437.

Michaelis, K.: Geschichte der portugiesischen Litteratur (in Gröbers Grundriſs der romanischen Philologie, Bd. 2 T. 2. Straſsburg 1897).

Michels, V.: Studien über die ältesten deutschen Fastnachtsspiele, Straſsburg 1896.

Montaiglon, A. de: Recueil de poésies françoises des XVe et XVIe siècles, 8 voll. Paris 1855 ff.

Moratin s. S. 96.

Morel-Fatio, A., und Rouanet, L.: Le théatre espagnol. Paris s. a. (Fasc. V 1 der Bibliothèque de bibliographies critiques).

Morf, H.: Geschichte der neueren französischen Litteratur. Buch I, Straſsburg 1898.

Mortenson: Profandramat i Frankrike, Lund 1897.

Moſsmann s. S. 227.

Motley: Der Abfall der Niederlande und die Entstehung des holländischen Freistaats. Aus dem Englischen. 3 Bde., Dresden 1857 ff.

Parfait, C. & F.: Histoire du théatre français depuis son origine jusqu'à présent. 15 Bde., Paris 1745 ff.

Petit de Julleville, L.: Histoire du théatre en France au moyen âge. 1) Les mystères. 2 Bde., Paris 1885. 2) Les comédiens en France au

moyen âge, Paris 1886. 3) La comédie et les mœurs en France au moyen âge, Paris 1886. 4) Répertoire du théatre comique au moyen âge, Paris 1886.

Picot, E.: La sotie en France (Romania 7, 236 ff.).

Picot, E. & Nyrop, C.: Nouveau recueil de farces françaises des XVe et XVIe siècles, Paris 1880.

Pinciano, A. Lopez: Philosophia antigua poetica, Madrid 1596.

Pinvert: Jacques Grevin, étude biographique et littéraire, Paris 1899.

Regis, G.: Meister Franz Rabelais, der Arznei Doctoren, Gargantua und Pantagruel aus dem Französischen verdeutscht u. s. w. 2 Teile, Leipzig 1832, 41.

Reports s. S. 496.

Reusch s. S. 465.

Robert s. S. 47.

Roxburghe Publication = The English Drama and Stage, treatises and documents ed. Roxburghe Libr. 1869.

Sachs, Hans, s. S. 243, 414.

Sanchez Arjona s. S. 133.

Scherer s. S. 283.

Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts. 3 Bde. Zürich 1890—93 (Frauenfeld, Huber in Comm).

Sepet, M.: Origines catholiques du théatre moderne. Paris s. a. (1901).

Spengler, F.: Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts, Innsbruck 1888.

Stecher, J.: Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique, Brüssel 1887.

Swoboda, W.: John Heywood als Dramatiker, Wien 1888 (Wiener Beiträge zur deutschen etc. Philologie Bd. III).

Trou moet blycken s. S. 453.

Vloten, J. van: Het Nederlandsch Kluchtspel Bd. I, Haarlem 1878.

Wackernell, J. E.: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol mit Abhandl. über ihre Entwicklung u. s. w., Graz 1897.

Weilen, A. von: Der ägyptische Joseph etc. Wien 1887.

Wolkan, R.: Böhmens Anteil an der deutschen Litteratur des 16. Jahrhunderts. 3 Teile, Prag 1890 ff.

Zingerle: Sterzinger Spiele s. S. 229.

Zeittafel

zur Geschichte des neueren Dramas bis zum Jahre 1570.

Innerhalb der einzelnen Jahreszahlen folgen sich die Dramen der verschiedenen Sprachen im wesentlichen gemäfs der Anordnung des Stoffes im zweiten und dritten Bande: 1. lateinisch, 2. italienisch, 3. serbo-kroatisch, 4. französisch, 5. spanisch, 6. portugiesisch, 7. deutsch, 8. niederländisch, 9. englisch. Die Zeittafel wird vielleicht manchen Lesern willkommen sein, obwohl viele wichtige Erscheinungen in der Geschichte des Dramas, z. B. der Adam (1, 130) und das Osterspiel von Muri (1, 114) sich nicht an bestimmte Daten anknüpfen lassen; namentlich kann die Bedeutung des französischen Dramas, zumal des französischen komischen Dramas, in einer solchen Zeittafel nicht gebührend hervortreten.

c. 900	Die Tropen des Tutilo.
967	Der Liber consuetudinum.
c. 970	Hrotsvitha.
c. 1000	Notker.
vor 1031	Wechselgang zur Himmelfahrtsfeier.
c. 1110	Ludus de S. Catharina in Dunstaple.
c. 1120	Hilarius.
c. 1150	Vitalis von Blois, Geta und Aulularia.
c. 1160	Averroes Paraphrase von Aristoteles' Poetik. Wilhelm von Blois, Alda. Pamphilus(?) Der Tegernseer Antichrist.
c. 1170	Babio? Herrad von Landsberg.
c. 1180	William Fitzstephen über die Spectacula in London.
1194	Regensburger Prophetenspiel.
c. 1200	Die Poetria nova des Galfridus de Vino Salvo. Jean Bodel. Provenzalisches Dreikönigsspiel (? s. 1, 154).
1204	Rigaer Prophetenspiel.
c. 1225	Die Benediktbeurer Handschrift (vgl. W. Meyer, Fragmenta burana, Berlin 1901).
c. 1229	Richard von Venusia, Paulinus und Polla.
c. 1244	Passionsspiel in Padua.
1260	Die Flagellanten in Umbrien.
c. 1260	Der Traktat des Johannes Anglicus. Rutebeuf. Adam de la Halle.
1261	Mariä-Verkündigungsspiel in Treviso.
1264	Stiftung der Fronleichnamsfeier.

1267	Übersetzung der Paraphrase des Averroes durch Hermannus Alemannus.
1290	Mirakelspiel von S. Martialis in Limoges.
1298	Passionsspiel in Cividale.
Anf. d. 14. Jh.	Provenzalisches Spiel von St. Agnes.
1309	Lovato †.
c. 1310	Treveths Kommentar zu Seneca.
1314	Mussatos Ecerinis.
1315	Verfügung des Kollegiums von Navarra gegen die Ludi inhonesti.
1317	Der Kommentar zu Mussatos Ecerinis.
1322	Aufführung des Spiels von den klugen und thörichten Jungfrauen in Eisenach.
c. 1325	Petrarcas Philologia.
1333	Weihnachtsspiel in Toulon.
1340	Handschrift des deutschen Spiels von S. Dorothea.
c. 1340	Innsbrucker Osterspiel.
1351	Nativité in Bayeux. Spiel von S. Catharina in Lille.
c. 1360	Die Frankfurter Dirigierrolle.
1366	Verbot der ludi theatrales bei der Fronleichnamsprozession in Prag.
c. 1370	Vergerios Paulus.
1375	Handschrift eines Karfreitagsspiels im umbrischen und venezianischen Dialekt.
1380	Passionsspiel in Paris.
c. 1380	Passionsspiel in London.
1382	Vorlesungen über Senecas Tragödien in Florenz.
1384	Aufführung des Theophilus in Aunai.
c. 1388	Seneca ins Katalanische übersetzt.
1390	Spiel von den Tugenden und Todsünden in Tours.
c. 1390	Loschis Achilleis, Leonardo Brunis Poliscene.
1391	Niederschrift des Innsbrucker Osterspiels.
1396	Das französische Spiel von Griseldis. Passion und Vengeance in Nevers.
1399	Paternosterspiel in York.
Ende d. 14. Jh.	Der englische Traktat gegen die geistlichen Spiele.
1400	Passionsspiel in Vienne, Beitrag der Juden.
1402	Privilegium der Passionsbrüderschaft in Paris.
1408	Spiel von S. Machutius in Bar-sur-Aube. Dichterischer Wettkampf in Audenarde.
1413	Dorotheenspiel in Bautzen.
1414	Der Tanawäschel.
1418	Der Philodoxeos des Leone Battista Alberti.
1425	Passionsspiel in St. Flour.

1426	Spiel vom Herzen im Kolleg von Navarra. Der Franziskaner Melton über die Yorker Fronleichnamsspiele.
1427	Cusanus bringt die 12 Komödien des Plautus nach Rom.
c. 1428	Corraros Progne.
1430	Älteste Aufzeichnung über Lübecker Spiele.
seit 1430	Aufführungen zu Hall in Tirol.
c. 1435	Ugolinos Philogenia.
1437	Aufführung von Mercurinos Hypokrit.
c. 1440	Mysterium von der Jungfrau von Orleans. Rosenplüts Fastnachtsspiel.
1441/42	Datis Hiempsal.
1442	Erster urkundlicher Beleg für die Aufführungen der Basoche.
1444?	Das Spiel von Mariä Verkündigung in Brüssel.
1446	Das Spiel vom Credo in York.
seit 1446	Aufführungen in Eger.
1447	Die Chrisis von Piccolomini. Die Isis von Francesco Ariosto Prozefs wegen einer Farce in Dijon.
1448	Abraham und Isaak von Feo Belcari. Roberto von Lecce in Perugia.
1449	Totentanz in Brügge.
c. 1450	Grebans Passionsspiel. Milets Mysterium von der Zerstörung Trojas.
1453	Totentanz in Besançon.
seit 1455	Aufführungen in Sterzing.
1462	Verbot der Pariser Universität gegen ungehörige Äufserungen über Fürsten und Herren.
1464	Niederschrift des Redentiner Osterspiels.
1467	Rheinauer Weltgerichtsspiel.
1468	Festspiel Chastellains auf den Frieden von Péronne. Nürnberger Verordnung gegen unziemliche Worte und Gebärden. Niederschrift der sog. Coventryspiele.
1469	Aufführung des Antichrist in Frankfurt.
vor 1470	Die Farce von Pathelin.
c. 1470	Die Strafsburger Terenzausgabe.
1471	Erlafs des Bischofs Wedego von Havelberg gegen die geistlichen Spiele.
1472	Polizianos Orfeo.
1473	Niederschrift der Turiner Farce. Aufführung des Antichrist in Xanten.
1474	Weihnachtsspiel in Rouen.
1475	Das älteste Robin-Hoodspiel.
c. 1475	Die Neaira des Demetrios Moschos.
1476	Domizios Licinia. Rudolf Agricolas Rede in Ferrara.
1480	Wimphelings Stilpho.
c. 1480?	Ergänzung der Aulularia durch Codrus.

1483	Druck des Epirota von Medius.
1485	Druck von Kerckmeisters Codrus. Streit zwischen Karneval und Fasten in Tours.
1486	Aufführung der Menächmen in Ferrara. Jean Michels Passionsspiel in Angers. Farce von Henri Baude. Spiel von den Lebensaltern in Zürich. Übersetzung des Eunuchus von Hans Nithart.
1487	Seneca-Ausgabe des Conrad Celtis. Correggios Cefalo.
1488	Aufführung der Menächmen in Florenz.
1489	Bellincionis Festspiel zu Ehren Isabellas von Neapel.
1490	Handschrift des Mysteriums von Revello. Erstes Zeugnis für die Passionsspiele im Kolosseum.
c. 1490	Ergänzung des Amphitruo durch Hermolaus Barbarus. Aufführung von Senecas Phädra in Rom. Medwalls Interludium von der Natur. Schernbergs Spiel von der Päpstin Jutta. Dunbars Festspiel.
1491	Bellincionis Paveser Festspiel. Griseldis in Metz aufgeführt.
1492	Verardis Historia baetica. Carrettos Ekloge zu Ehren des Papsts Alexander VI. Festspiel Sannazars in Neapel. Die Sotie Pattes Ouaintes. Encinas erste Eklogen.
1493	Niederschrift des Frankfurter Passionsspieltextes. Osterspiel in Prefsburg.
1494	Accoltis Virginia.
1494?	Aufführung von Domizios Augustinus. L'Homme Pécheur.
1495	Lochers Historia de rege Franciae. Bojardos Timone. Serafinos Mantuaner Festspiel. Elckerlijk?
1496	Reuchlins Sergius. Taccones Danae. Aufführung des S. Martin in Seurre. Erste Auflage von Encinas Cancionero. Landjuweel in Antwerpen.
1497	Reuchlins Hermo. Grünpecks Festspiel in Augsburg. Pomponius Laetus †. Senecas Agamemnon, übersetzt von Fossa. S. Georgenspiel in Dortmund.
1498	G. Vallas Übersetzung von Aristoteles' Poetik. Editio princeps des Aristophanes. Bogislav X. in Venedig. S. Johannesspiel in Dortmund.
1499	Pistojas Panfila. Der Strafsburger deutsche Terenz. Farce des Jean Bellieti in Avignon.
1499?	Erste Auflage der Celestina.
1500	Terenz ins Französische übersetzt.
c. 1500	Das Stephanium von Harmonius Marsus. L'honneur des dames von Andrieu de la Vigne. Druck des Henselyn. Niederländisches Hostienmirakel.
1501	Hrotsvitha herausgegeben von Celtis. Plautus-Aufführungen in Gazzuolo. Passionsspiel in Alsfeld.

1502	Lochers Iudicium Paridis. Terenz-Aufführung in Metz. Editio princeps des Sophokles. Festvorstellungen für Lucrezia Borgia in Rom und Ferrara. Carrettos Sofonisba. Erstes Auftreten des Gil Vicente.
1503	Celtis Wiener Festspiel. Aufführung von Filippos Formicone in Mantua. Farce vom Marschall Rohan.
1504	Die Aldinische Ausgabe des Euripides. Die Fabella des Morlini. Widmung der Dolotechne von Zamberti. Macchiavellis aristophanische Komödie. Gil Vicentes Fronleichnamsspiel.
1505	Comoediae des Gallus Aegidius. Streit zwischen Karneval und Fasten in Zwickau. Gil Vicentes Quem tem farelos.
1506	Die Terenz-Ausgabe des Benedictus. Euripides-Übersetzungen des Erasmus. Castigliones Tirsi.
1507	Reuters Dorothea. Nicolas de le Chesnayes Condamnation des Banquets. Aufführung am Hofe des Matthäus Lang in Augsburg. Fronleichnamsprozession in Zerbst.
1508	Editio princeps von Aristoteles' Poetik. Ariostos Cassaria. Das Hochzeitsspiel von Gjore Držić.
1509	Ariostos Suppositi. Tragedia d'Ippolito in Ferrara aufgeführt. Aufführung der Trois Doms in Romans. Das erste Spiel des Cornelis Everaert.
1510	Dialog des Pinicianus. Niederschrift des ältesten Sterzinger Fastnachtsspiels. Das Spiel „Vom aygen Gericht".
c. 1510	Ravisius Textor. Nardis Amicizia.
1511	Albrecht von Eybs Spiegel der Sitten. Een Sanders Welvarn von Everaert.
1512	Brants Herkules am Scheideweg. Die Griseldis des Eucharius. Matthäus Lang in Italien. Die drei Spiele des Pierre Gringoire. Spiel von Tancred und Sigismunda in Mainz. Die Mysterien der Digby-Handschrift.
1513	Aufführung des Poenulus auf dem Kapitol. Cavassicos Bauernspiel. Bibbienas Calandria. Venetianisches Vorspiel mit den Bergamasken (2, 353). Antichristspiel in Dortmund.
1514	Opera Christiana des Quintianus Stoa. Encinas Placida und Victoriano. Eklogen des Lucas Fernandez. Gil Vicentes Comedia do Viuvo. Züricher Neujahrsspiel. Triumph der Venus von Cornyshe.
1515	Festspiel des Chelidonius. Trissinos Sofonisba. Gengenbachs Spiel von den zehn Altern und Nollhart. Everaerts Spiel vom Krieg.
c. 1515	Macchiavellis Mandragola.
1516	Melanchthons Terenz-Ausgabe. Dramatische Satire gegen Luise von Savoyen. Herzog Georg in Freiberg. Aufführung des Eunuchus am Hofe des Matthäus Lang. Moralität Medwalls.

1517	Die Sienesen zum Karneval in Rom. Erste Auflage der Propaladia. Gil Vicentes Spiel von der Höllenbarke. Erstes Fastnachtsspiel des Hans Sachs. Plautus-Aufführung in Mainz. Prozessionsspiel von S. Anna in Lincoln.
1518	Gringoire in Lothringen. Terenz-Aufführung in Zwickau.
1519	Aufführung der Suppositi in Rom.
1520	Lochers Seneca-Ausgabe. Ariostos Negromante. Ruzzante zum Karneval in Venedig. Vermehrte Auflage der Propaladia. Der Schevecloth.
c. 1520	Schwänke des Cornelis Everaert. Skeltons Magnificence.
1521	Lateinische Aufführung in Kopenhagen. Campani zum Karneval in Mantua. Ruzzantes Pastoralspiel. Spiel vom Tannhäuser in Kolmar. Spiel vom Sturm der Pfaffen in Mainz.
1522	Lochers Iudicium Paridis in Krakau. Antipäpstliche Fastnachtsspiele in Bern, Danzig, Elbing, Nürnberg. Amsterdamer Festspiel zu Ehren der Erhebung Hadrians VI. The world and the child.
1523	Terenz-Aufführungen in Zwickau vorgeschrieben. Sotie in Genf. Gil Vicentes Ines Pereira. Letzte Aufführung des Pfingstspiels in Freiberg.
1524	Trissinos Sofonisba und Rucellais Rosmunda gedruckt; Pazzis Widmung an Clemens VII. Marulić †. Antipäpstliches Fastnachtsspiel in Königsberg.
1525	Stiftung der Accademia degli Intronati. Aretinos Cortigiana. Farce des Théologastres. Gil Vicentes Fragoa d'Amor. Everaerts Spiel von der Schlacht bei Pavia.
c. 1525	Everyman.
1525/26	Aufführung von Euripides Hecuba durch Melanchthons Schüler.
1526	Der Ludus Martius des Schottenius.
1526/27	Aretinos Marescalco.
1527	Dido von Rightwise. Druck von Marianos Vizio d'Amore. Sacco di Roma. Chevalets Mysterium von St. Christoph. Censurmaſsregeln des Bischofs Briçounet. Gil Vicentes Auto da Feira. Der verlorene Sohn von Burkhard Waldis. Lucretia von Hans Sachs. Wolsey beim Weihnachtsspiel in Grays Inn.
1528	Satire gegen Luther von Rightwise.
1529	Erste Ausgabe des Acolastus. Ariostos Lena. Belos Pedante. Ruzzante zum Karneval in Ferrara.
1530	Satire gegen Luther von Hasenberg. Ricchis Tre tiranni. Druck des bretonischen Passionsspiels. Die Farsa del Molinero von Diego Sanchez. Elsli Tragdenknaben. Everaerts Spiel von ungleicher Münze.
c. 1530	Die Robinja von H. Lucić. Das Mysterium des Éloy Du Mont. Rabelais' Farce in Montpellier. Komödien des Sâ de Miranda. Bircks Ezechias. Muschlers Hecyra.

1531 Aufführung des Plutus in Zürich. Micyllus Apelles. Druck von Barthélemys Christus. Gli Ingannati. Gründung der Congrega dei Rozzi. Die Venganza de Agamemnon von Perez de Oliva. Aufführung des Jubileo d'Amor in Brüssel. Das Reformationsspiel des Hans von Rüte. Passionsspiel in Luzern. Plutus von Hans Sachs.

1532 Advocatus. Marots Gedicht auf Jean Serre. Wickrams treuer Eckard. Bircks Susanna. Johan Kolrofs. Weihnachtsspiel von Hans Sachs.

1533 Zovitius' Ruth. Handschrift des Lipocordulus. Ruzzantes Vaccaria. Malingres Moralité. Dramatische Polemik gegen die Königin Margareta von Navarra. Gil Vicentes Amadis. Erster Druck von Bullingers Lucretia. Tobias von Hans Sachs. Druck von vier Stücken Heywoods.

1534 Zovitius' Didascalus. Placentius' Clericus eques. Passionsspiel in Poitiers. Greffs Spiel vom Patriarchen Jakob.

1536 Aufführung des Josephus von Crocus. Druck von Macropedius Rebelles und Aluta. Passionsspiele in Grenoble und Issoudun. Das reformationsfreundliche Tiroler Fastnachtsspiel. Bircks Tragödie wider die Abgötterei. Binders Acolastus. Druck von Hams Andria und Greffs Aulularia. Die Magdeburger Susanna. Erste Aufführung von Rebhuns Susanna.

1536 Ischyrius' Homulus. Druck von Anisios Protogonos. Giannottis Vecchio amoroso. Lorenzinos Aridosia. Pazzis Übersetzung der Poetik. Daniello, Della Poetica. Aufführung des Apostelmysteriums in Bourges. Ackermanns verlorener Sohn. Greffs Judith. Esther von Hans Sachs. Bestrafung des Rederijkers Poelgier.

1537 Papeus' Samarites. Baifs Übersetzung der Elektra. Wickrams Fastnachtsspiel vom Narrengießsen. Joachim Greffs Mundus. Hans Sachsens Fastnachtsspiel vom Narrenschneiden. Der verlorene Sohn von Hans Salat. Agricolas Tragödie von Joh. Hus. Thersites.

1538 Naogeorgus' Pammachius. Macropedius Hecastus. Druck von Macropedius' Andrisca. Theatergebäude in Lyon. Das „heimlich gespräch" des Cochläus. Etter Heini. Einstellung des Festspiels zu Ehren des S. Thomas Becket. Bales Dramen.

1539 Aufführung der Andria in Ferrara. Bircks Eva. Sapidus' Lazarus. Willichius' Kommentar zur Ars Poetica. Piccolominis Amor costante. Weihnachtsspiel von Barthélemy Aneau. Ackermanns Tobias. Genneps Homulus. Landjuweel in Gent. Der Boom der schriftneren. Aufführung des Königs Johann in Cranmers Palast.

1540 Brylingers Sammlung geistlicher Dramen. Naogeorgus' Mercator. Calmos Rodiana. Mafsregeln gegen die Basochiens.

	Carvajals Josefina. Terenz-Übersetzung von Valentin Boltz. Wickrams verlorener Sohn. Garts Joseph. Die Tragödie des Alexander Seitz. Palsgraves Acolastus.
1540?	Lindsays Satire.
1541	Macropedius' Lazarus. Naogeorgus' Pyrgopolinices. Gnaphaeus' Morosophus. Giraldis Orbecche. Choquets Mysterium von der Apokalypse. Aufführung des Apostelmysteriums in Paris. Aufführungen der Connards in Rouen. Brotbeihels Spiel von den Liebesnarren. Knausts Weihnachtsspiel.
1542	Plan der Aufführung von Speronis Canace. Ruzzante †. Das Mysterium vom alten Testament in Paris. Die Farsa del matrimonio.
c. 1542	Cecchis erste Komödien. Buchanan in Bordeaux. Aretinos Talanta und Ipocrito.
1543	Grimalds Christus redivivus. Zieglers Heli. Naogeorgus' Hamanus. Giraldis Kleopatra. Ch. Estiennes Übersetzung der Ingannati. Krügingers Lazarus. Der Dessauer Streit über geistliche Spiele. Dekret Heinrichs VIII. über Spiele religiösen Inhalts.
1544	Robortellos Erklärung von Aristoteles' Poetik. Josephus von Macropedius und von Diether. Schöppers Johannes. Gnaphaeus' Hypocrisis. D'Ambras Furto. Baifs Übersetzung der Hekuba. La vérité cachée. Der schwangere Bauer von Hans Sachs. Culmanns Pandora.
c. 1544	Caros Straccioni. Murets Caesar.
1545	Aufführung des Pammachius in Cambridge. Übersetzung der Suppositi von Bourgeois. Spiel vom Konzil zu Trient.
c. 1545	Lustspiele des Camoens. Fastnachtsspiele des Peter Probst. Biblische Dramen von Jakob Ruf, Hans von Rüte und Wolfgang Schmeltzl.
1546	Pantaleons Philargyrus. Aretinos Orazia und Filosofo. Verhandlungen über das Apostelmysterium in Genf. Pauli Bekehrung von Valentin Boltz. Violante von Hans Sachs.
1547	Die Oporinussche Sammlung geistlicher Dramen. Grimalds Johannes. Dolces Dido. Paraboscos Viluppo. D'Ambras Bernardi. Passionsspiel in Valenciennes. Moralité der Königin von Navarra. Fronleichnamsspiel des Horozco.
1548	Levin Brechts Euripus. Robortellos Kommentar zur Poetik. Sibilets Art poétique français. Galiczons Mysterium von S. Maxentius. Verbot der Mysterien in Paris. Malaras Locusta. Ariost-Aufführung in Valladolid, Philipp II. in Mailand. Rudolf Manuels Weinspiel. Casteleins Konst van Rhetoriken. Auslassung der auf Maria bezüglichen Scenen im Mysterium von York.

1549 Gualters Nabal. Druck von Stymmelius Studentes und von Firenzuolas Komödien. Segnis italienische Übersetzung von Aristoteles' Poetik. Anguillaras Theater in Rom. Fenices Primavera. Vorrede zu Negros Fabritia. Sibilets Übersetzung der Iphigenie in Aulis. Du Bellays Défense et illustration. Ronsards Übersetzung des Plutus. Aufführung der Calandria in Lyon. Spiel vom jüngsten Gericht in Luzern. Die Augsburger Meistersinger gegen den Schulmeister. Die sechs Kämpfer von Hans Sachs. Possenspiele zu Ehren Philipps II. in Brüssel.

1550 Aufführung des Golias in Coimbra. Schorus' Eusebia. Grazzinis Gelosia. Leonicos Soldato. Bezas Abraham. Madius' Kommentar zur Poetik. Guillaume des Autels. Barrans Homme justifié. Die Tidea des Francisco de las Natas. Der Weltspiegel von Valentin Boltz. Wickrams Tobias. Die Iocaste von Hans Sachs. Landjuweel in Ypern. Robin-Hoodspiel in Coplands Sammlung.

c. 1550 Maria Držić. Antonio Prestes. Komödien des Ferreira. Chryseus' Hofteufel. Die Moralität Lusty Juventus. Udalls Ralph Roister Doister.

1551 Schöppers Abrahamus tentatus. Naogeorgs Hieremias. Die Farsa des Lopez de Yanguas. Stephanis Königin von Lamparten.

1552 Naogeorgs Judas Iscariotes. Salvianis Ruffiana. Salvestros Travaglio. Jodelles Kleopatra und Rencontre. Palaus Salmantina. Güstrower Schulordnung. Aeneas und Dido von Jacob de Mol.

1553 Giraldis Discorsi. Pinos Ingiusti sdegni. Calmos Eklogen. Beccaris Sacrifizio. Magdeburger Schulordnung. Dreizehn Fastnachtsspiele des Hans Sachs. Ungleiche Kinder Evas und Mucius Scaevola des Hans Sachs. Die Moralität Respublica.

c. 1553 Die Medea des Jean de la Péruse.

1554 Aufführung von Senecas Phaedra in Wittenberg. Die Sofonisba des Melin de Saint-Gelais. Die Sammlung der Werke des Diego Sanchez. Mirandas Comedia. Elf Fastnachtsspiele des Hans Sachs. Culmanns Spiel vom bekehrten Sünder.

1555 Komödie des Johannes Calmus. Aufführung von Alamannis Flora in Fontainebleau. Peletiers Art poétique. Krügingers Lazarus umgearbeitet. Übersetzung des Terenz durch Cornelis van Ghistele. Die Moralität Youth. Schottische Parlamentsakte gegen die Robin-Hood-Spiele.

1556 Balticus' Adelphopolae. Märtyrerdramen des Holonius. Druck der Tragödien des Martiranus. Rouillets Tragödien. Lepardonneur in Rouen. Culmanns Spiel von der Witfrau. Aufführung von Grimalds Christus redivivus in Augsburg. Antwerpener Festspiel zur Feier des Waffenstillstands.

1557 Spiel von Huon von Bordeaux in Paris. Hurtados Cortes de la Muerte. Ahab und Naboth von Hans Sachs.

1558 Macropedius †. Naogeorgs lateinischer Sophokles. Haberts Comédie du Monarque. Crespins Übersetzung des Mercator. Hans Sachs' Passionsspiel und Perseus.

1559 Grevins Schäferspiel und Trésorière. Aufführung vor dem Rat in Amiens. Placida und Victoriano, Tesorina, Tidea auf dem Index. Lope de Rueda in Sevilla. Timonedas Cornelia.

1560 Selneccers Thephania, Laurimanus Esther. Piccolominis (?) Ortensio. Razzis Balia. Der Abbé de la Lune in Amiens. Seneca ins Portugiesische übersetzt. Fastnachtsspiel von der Practica in Freiburg.

c. 1560 Die Corrivaux von Jean de la Taille. Ferreiras Tragödie von Inez de Castro. Englische Seneca-Übersetzungen. Misogonus.

1561 Scaligers Poetik. Grevins Jules César und Ébahis. Bounins Soltane. Tragödien von Rivaudeau und Antoine de la Croix. Badius Comédie du Pape malade. Reinhards „Geschichte Francisci Spierae". Landjuweele in Antwerpen und Rotterdam. Die Tragödie Gorboduc.

1562 Cnaustinus' Agapetus. Fenarolos Sergio. Erste Aufführung von Trissinos Sofonisba in Vicenza. Jacques de la Taille †. Angriff der Calvinisten auf die Connards in Rouen. Sammlung der Werke Gil Vicentes.

c. 1562 Grotos Dalida.

1563 Lollios Aretusa. Filleuls Achille. Rouiletts Philanire übersetzt. Tragèdie de Timothée Chrétien. Spiel vom Herzog von Burgund in Béthune. Das goldne Kalb von Hoppenrodt. Der irdische Pilger von Heros.

c. 1563 Belleaus Reconnue.

1564 Evrards Salomon. Placotomus, De schola. Letztes Jahr der dramatischen Wirksamkeit des Hans Sachs.

c. 1565 Indermedien zur Aufführung von Ambras Cofanaria. Dolces Marianna. Die griechischen Spiele der Madrider Sammlung. Timonedas Trapacera. Das Spiel vom Korn von Lourens Jansz. Prestons Cambyses.

1566 Druck der Hecuba von Dolce. Filleuls Lucrèce. Des Mazures Tragédies saintes. Ausgabe von drei Dramen des Alonso de la Vega. Bischoffs Übersetzung des Terenz. Komödien und Tragödien von Sebastian Wild. Albion Knight. Gascoignes Jocasta.

1567 Argentis Sfortunato. Aufführung von Baifs Brave. Ausgabe der Werke des Lope de Rueda. The trial of Treasure. Horestes. Damon und Pithias.

1568	Translation der Heiligen Justus und Pastor nach Alcalá. Die Satyra von Clemens Stephani. Edelpöckhs Weihnachtsspiel. Verhandlungen wegen des Spiels vom Credo in York. Fulwells Like will to like. Tancred und Gismunda. Jakob und Esau gedruckt.
1569	Fabricius' Evangelicus fluctuans.
1570	Castelvetros Übersetzung der Poetik. Contract of a marriage between Wit and Wisdome.
c. 1570	Komödien des Petrejus (gedr. 1574). Grotos Adriana (gedr. 1578). Die Hecuba des Vetranić. Gammer Gurtons needle. Der Saul von Jean de la Taille.

Nachträge und Berichtigungen

zum zweiten und dritten Band.[1]

Bd. II. S. 71: Die Pariser Handschrift 6714, aus der ich demnächst an einem andern Ort einiges mitteilen werde, enthält blofs den ersten Akt des Plutus. — S. 89: Das Zeugnis für Melanchthons Interesse an der Komödiendichtung, das in einem Druck von Brunis Poliscene a. d. J. 1516 (vgl. Bd. I S. 571) vorliegen soll, ist hinfällig. Klofs hat bereits im Serapeum 1841 S. 369 ff. die Autorschaft Melanchthons zurückgewiesen; das betr. Exemplar befindet sich jetzt in der Handschriftenabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek. — S. 229: Wie Renier in einer Besprechung meines Buchs im Giornale storico della letteratura italiana 40, 228 unter Hinweis auf eine Bemerkung Ferrieris s. ebenda 39, 105 f. anführt, wurde die anonyme Commedia in versi von Lorenzo di Pier Filippo Strozzi verfafst. — S. 393: Bei Besprechung des Giraldi Cinthio habe ich infolge eines Versehens unterlassen, die lehrreiche Monographie von Bilancini (Aquila 1890) anzuführen. — S. 450 Z. 21 lies: 1561; vgl. Bd. III S. 90. — S. 450 Z. 25 lies: Schwester.

Bd. III S. 68 Z. 7 lies: 1512. — S. 47 Anm.: Das Drama Whetstones soll erst in Bd. IV besprochen werden. — S. 74 Anm. 2 lies: petites. — S. 82 Anm. 1 lies: 1555. — S. 105 Anm. 1 lies: Menendez Pelayo. — S. 146 Z. 3 lies: Estremeño. — S. 171 Anm. 2 lies: Lopez Pinciano. — S. 195 Z. 17 lies: dos Enganos. — S. 227 Z. 20 lies: Hiltebrand. — S. 311: Zu Stephanis Satyra vgl. Lambel in der Festschrift des Vereins f. d. Geschichte der Deutschen in Böhmen, Prag 1902. — S. 361 Z. 21 lies: 1538. — S. 494 Anm. 1 lies: Jesaias. — S. 511 u. lies: S. 664, 666. — S. 529 Z. 4 lies: in Padua. — S. 540: Die hier erwähnten Dialoge des Ravisius Textor wurden kürzlich von Holthausen in den Englischen Studien 31, 77 ff. neu herausgegeben.

1) Bei den Nachträgen zu Bd. II mufste ich mich auf einige wenige Notizen beschränken; eine genauere Durchmusterung des Bandes und der inzwischen erschienenen Litteratur konnte ich nicht mehr vornehmen.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. S.